

ОЛЬГА МУСАЕВА

Рецепция творчества
Федерико Гарсиа Лорки
в русской культуре
(1930–1960-е гг.)



TARTU ÜLIKOOLI KIRJASTUS

Отделение славянской филологии Института германской, романской и славянской филологии Тартуского университета, Тарту, Эстония

Научные руководители: PhD, доцент Роман Лейбов; PhD, доцент Леа Пильд

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе 15.06.2011 г. Советом Института германской, романской и славянской филологии Тартуского университета

Рецензенты: Всеволод Багно, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, директор ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург, Россия.
Барбара Лёнквист, PhD, профессор университета Академия Або (Турку), Финляндия.

Оппоненты: Всеволод Багно, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, директор ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург, Россия.
Барбара Лёнквист, PhD, профессор университета Академия Або (Турку), Финляндия.

Защита состоится 30 августа 2011 г.

ISSN 1406–0809
ISBN 978–9949–19–830–6 (trükis)
ISBN 978–9949–19–831–3 (PDF)

Autoriõigus Olga Musaeva, 2011

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ee
Tellimus nr 449

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
Глава 1. Ф. Гарсиа Лорка в советской периодике 1930-х – 1940-х гг.: особенности рецепции	14
Глава 2. Особенности русскоязычной рецепции Ф. Гарсиа Лорки в 1950-е – 1960-е гг.	32
2.1. Интерпретация наследия Ф. Гарсиа Лорки в публицистике, мемуарах, поэтических текстах и исследовательской литературе .	32
2.2. Образ Ф. Гарсиа Лорки в беллетризованной биографии Л. Осповата	56
Глава 3. Сборник «Цыганское романсеро» (1928) в русских переводах	83
3.1. Предварительные замечания	83
3.2. Анализ переводов «Романса о луне, луне»	93
3.3. Анализ переводов романса «Пресьоса и ветер»	105
3.4. Анализ переводов романса «Неверная жена»	112
3.5. Анализ переводов романса «Арест Антоньито эль Камборьо...»	120
3.6. Анализ переводов «Романса об испанской жандармерии»	133
Заключение	145
Список использованной литературы	148
Приложение	157
Kokkuvõte	206
Curriculum vitae	213
Elulookirjeldus	214
Публикации по теме диссертации	215

ВВЕДЕНИЕ

Давний и многосторонний интерес в России к испанской истории и культуре постоянен, хотя проявляется неравномерно и обнаруживает себя по-разному. Можно назвать целый ряд исторических периодов, когда интерес российского общества к Испании становился особенно интенсивным. Это период наполеоновских войн (1812), восстание Рафаэля Риего-и-Нуньеса (1820) и Гражданская война в Испании (1936–1939). Историки неоднократно указывали на географические и исторические предпосылки интереса двух стран друг к другу (расположенность обоих государств на окраинах Европы, монголо-татарское нашествие на Руси и арабское владычество в Испании, завоевание Сибири Россией и завоевание Америки Испанией и др.).

Наиболее обстоятельно культурные связи Испании и России исследовал академик М. П. Алексеев. Ученый описал сходства и различия историко-культурного развития обеих стран, вскрыл механизмы взаимодействия культур и подробно проанализировал особенности рецепции испанской культуры в России в XVI–XIX вв. Он показал, как из полумифического пространства в нашей культуре Испания превратилась в реальную страну.

В его работе отмечается, что «знакомством с испанским языком и литературой, осведомленностью в испанских политических делах и знанием людей, природы и быта “шпанского государства” в Москве не могли похвастаться до начала XVIII в.» [Алексеев 1964: 32]. И хотя в XVIII в. начинаются постоянные дипломатические отношения двух государств, а русские читатели знакомятся с испанской художественной литературой, Испания остается страной загадочной и становится средоточием чудес и экзотики. Алексеев демонстрирует, как «Гишпания» обретает условные, «сказочные» черты в русской «низовой» литературе первой половины XVIII в.: читательская аудитория расширяется, и популярными становятся поздние переделки западноевропейских рыцарских романов [Там же: 43]:

Действие подобных русских рукописных повестей XVII–XVIII вв., стоявших на грани между письменными сочинениями и устными пересказами, нередко локализуется в “Гишпании”, “гишпанской земле”, иногда даже прямо “в Мадрите”, но эти географические названия не наполнены никаким реальным содержанием [Там же: 44];

Романы внушали представление об Испании рыцарских времен, стране идеальных чувств и любовной героики; народные картинки создавали впечатление об Испании как о стране чудес и всякого рода заморских диковинок» [Там же: 46].

Те же культурные механизмы проявляются и в высоких жанрах:

В “большой” литературе эпохи мы находим лишь немногие следы интереса к “действительной”, а не к “воображаемой” Испании [Там же: 47].

Во второй половине XVIII столетия начинается новый этап испано-российских отношений, поскольку и Россия, и Испания «включается

в сферу французского влияния» [Там же: 51] и, таким образом, Франция становится главным посредником в культурном обмене Испании и России, поэтому испанская литература во французских переводах и французские произведения на испанские темы (академик Алексеев указывает на разные течения внутри «испанской линии» во Франции) были в России усвоены, хотя и с опозданием [Там же: 56].

После первой волны русского «испанофильства» (с 1812 г.) внутри «испанской темы» обнаруживаются несколько линий: «любовная романтика и “экзотика” чувств на фоне южного пейзажа, усиленная впоследствии воздействиями европейской романтической литературы», а также «тяготение к революционной героике Испании», наивысшее выражение получившее у декабристов [Там же: 115]. Однако после поражения восстания Риего-и-Нуньеса (1821) и Веронского конгресса Священного союза, санкционировавшего французскую интервенцию в Испанию и реставрацию там монархии (1823), злободневная испанская тема в России приобрела нежелательную для власти остроту, поэтому «интерес к политической современности Испании проецировался теперь на ее историческое прошлое: оно открывало просветы и в современность и в будущее. Так можно объяснить интерес к испанской истории, этнографии и литературе в либеральных кругах русского общества» [Там же: 139–140].

В российском обществе Испания стала предметом жарких споров, при этом, как показывает ученый, споры в России были «отзвуком европейских диспутов на эту тему», а «отношение к Испании в западных литературах всецело определялось различием общественных позиций и теоретических воззрений отдельных европейских писателей». Французская революционно-романтическая литература, проповедовавшая романтизм как синоним свободомыслия, «увлекалась героической борьбой испанского народа в прошлом и настоящем, извлекая из забвения исторические и легендарные эпизоды, характеризующие свободолюбие испанцев и их преданность национальной и личной чести» [Там же: 140]. Немецкий романтизм, напротив, «оживлял испанские предания феодальных времен, увлекаясь мистикой католической легенды и живописностью нравов испанского средневековья» [Там же], поэтому преобладающими источниками для знакомства с испанской литературой в 1820-е гг. становятся немецкие, а не французские, создающие свой, отличный от немецкого вариант. На французские образцы ориентировались, например, П. А. Катенин, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов [Там же: 159]. Это исследователь демонстрирует с помощью анализа «испанских» произведений А. Пушкина: «Ночной зефир» (1824; опубл. 1827)¹, «К вельможе» (1829), «Пред испанкой благо-

¹ Этот романс был положен на музыку А. Н. Верстовским (1827), Д. В. Веневитиновым, А. П. Есауловым (нач. 1830-х гг.), и, наконец, в 1838 г. — М. И. Глинкой и А. С. Даргомыжским.

родной двое рыцарей стоят...», «Я здесь, Инезилья...» (1830)², «Каменный гость» (1830), «Родрик» (1835), «Альфонс садится на коня» (1835), «Чудный сон мне бог послал...»; и М. Лермонтова: поэмы «Испанцы» и «Исповедь» (1830), «Две невольницы» (1830).

Алексеев описывает долгий и непростой «процесс появления в русской литературе очертаний реальной, *подлинной* Испании, освобождавшейся от романтических облаков, за которыми она была скрыта от русских наблюдателей, лишавшейся также того колорита, который заимствовался ранее русскими писателями из иноземных же сочинений о ней» [Там же: 167], которому предшествует «массовый испанизм» французского образца, однако Алексеев показывает, как российская культура постепенно приобретает «большую самостоятельность в суждениях об Испании и ее культуре и постепенное освобождение от “посредничества” в ее русских восприятиях» [Там же: 166].

Новый этап в истории русской рецепции испанской культуры начинается с середины 1840-х гг., после посещения Испании М. И. Глинкой и В. П. Боткиным. К тому моменту «Литература полна была “общих мест” об Испании, готовыми штампами и примелькавшимися подробностями» [Там же: 185]³:

Боткин, конечно, хорошо знал всю эту литературу и достаточно определенно противопоставил себя ей. Самостоятельность его взгляда познается только на этом пестром журнальном фоне, где <...> лакированная Испания занимала одно из первых мест и где немногие реальные очерки ее подлинного быта тонули в разноголосице утверждений, непредвиденных оценок и самых очевидных противоречий [Там же: 186].

Вклад Боткина в создание правдивого образа Испании трудно переоценить — это было первое аутентичное («реалистичное») свидетельство российского очевидца. Автор описывал пейзаж, испанский характер, людей, высказывал суждения о политике, явно стремясь отойти от трафаретного представления об Испании⁴. Книга Боткина, таким образом, способствовала новому витку интереса к испанской культуре.

Особенно важным Алексеев считает публикацию Боткиным текстов испанских песен:

<...> почти все андалусские песни, включенные Боткиным в текст его книги, нашли у нас своих стихотворных переводчиков и подражателей. Он оказался в какой-то мере повинным в укреплении у нас того песенного жанра, который

² Этот текст был положен на музыку М. И. Глинкой в 1835 г.

³ О сложившемся в массовой литературе стереотипе свидетельствует, например, известная пародия Козьмы Пруткина «Желание быть испанцем» («Современник», 1854, № 2).

⁴ Ср.: «Боткин явно боится подпасть под влияние надоевшего шаблона, борется с традицией» [Алексеев 1964: 187]; «Боткин ополчается против обиходных оценок и недостаточно обоснованных приговоров» [Там же: 190].

ближе всего связан был с “цыганщиной” и еще долго пользовался испанской “экзотикой”. В конце концов, однако, эта “экзотика” окончательно опошлелась. То, что сверкало некогда в “испанских” стихотворениях Пушкина, в романах Глинки, что еще в 50-е годы у второстепенных поэтов благодаря Боткину получало какой-то оттенок подлинного “испанизма”, двумя десятилетиями спустя превратилось в трафарет <...>. Бесчисленные серенады, вроде “Испанской серенады” А. Н. Андреева с музыкой Кажинского, тексты к всевозможным “болеро” и “фанданго” и прочим “эстрадным” танцам и просто фантазии на “испанские темы” привели, в конце концов, к полному опошлению условного поэтического “испанизма” в России с его трафаретом “испанского” колорита и полинялыми “экзотическими” декорациями [Там же: 201–202].

Переводы с испанского были немногочисленны, испанский язык не был широко распространен среди литераторов, и русский читатель, по всей видимости, имел слабое представление о развитии испанской поэзии:

Наиболее сложным оказалось приобщение к сокровищам испанской поэзии. В XVIII в., когда русская литература особенно интенсивно усваивала традиции западноевропейской поэзии, испанские поэты в силу ряда причин не могли иметь для нее такого значения, какое имели лирики Франции, Германии, Англии или Италии [Багно: 88].

История освоения испанской поэзии в русской литературе конца XVIII – начала XX вв. также пунктирна. После создания «Графа Гвариноса» (1792) Н. М. Карамзина (текстом-посредником послужил немецкий перевод Ф. Ю. Бертуха) и нескольких переложений романсов о Сиде (П. Катенин, 1822; В. Жуковский, 1831 и М. Лихонин, 1841), а также «Сочинений, переводов и подражаний в стихах Константина Масальского» (СПб, 1831) «в течение почти 40 лет ни один испанский лирик не вызывал у наших поэтов сколько-нибудь настойчивого желания познакомиться с его творчеством русскую публику» [Гончаренко: 22]. Исследователь отмечает также переводы Марии Ватсон из Х. Соррильи, Х. де Эспронседы, Г. А. Беккера (кон. 1870-х гг.); переводы В. А. Мазуркевича, Д. Садовникова и К. Бальмонта. Таким образом, «русский читатель уже в XIX – начале XX в. имел некоторое представление не только об испанской поэзии в собственном смысле этого слова, т. е. поэзии, созданной на испано-кастильском языке, но и о поэзии галисийской и каталонской, а также о творчестве арабских и еврейских поэтов, творивших в средне-вековой Андалусии» [Багно: 88].

В 1918 г. по инициативе М. Горького было основано издательство «Всемирная литература». В первые годы его создания были сформулированы принципы советского переводоведения, позднее развитые и претворенные в жизнь группой поэтов-переводчиков, в ядро которой входили М. Лозинский, С. Маршак, Б. Пастернак и К. Чуковский (главным образом, в качестве теоретика). М. Горький указывал на то, что переводчику необходимо знать не только историю литературы, но также историю развития творческой личности автора. Углубленное изучение оригиналов требовало специальных познаний в области испанского языка и литературы. Так появ-

вился целый ряд переводчиков, для которых «испаноязычный материал стал одним из главных объектов приложения творческих усилий» [Гончаренко: 24–25]: Т. Щепкина-Куперник, Ф. Кельин, В. Парнах, И. Эренбург, позднее — И. Тынянова, О. Савич и другие.

Знаменательным стало появление первых хрестоматий для вузов Б. Пуришева и Р. О. Шор по западноевропейской литературе Средних веков [Хрестоматия 1938a], Возрождения [Хрестоматия 1937], литературе XVII в. [Хрестоматия 1938b; Хрестоматия 1949], в которые были включены переводы Б. Ярхо («Песнь о моем Сиде»), А. Сиповича (из Лопе де Веги, Аларкона, Кеведо, Гевары, Грасиана, Солорсано), М. Травчетова («Стойкий принц» Кальдерона), С. Протасьева (народные романсы, стихи Гарсиласо де ла Веги, Гильена де Кастро), О. Румера (народные романсы, стихи Лопе де Веги, Гонгоры, романсы Кальдерона, произведения Архенсолы, Кеведо), М. Талова (из Вильямедьяны, Вильегаса), К. Державина («Жизнь Ласарильо с Тормеса»), Б. Кржевского («Назидательные новеллы» Сервантеса), В. Пяста («Таковы в Валенсье сумасшедшие» Лопе де Веги, «Севильский озорник, или Каменный гость» Тирсо де Молины), Т. Щепкиной-Куперник (из Лопе де Веги). Таким образом, интенсивно переводились произведения как современных испанских поэтов и писателей (зачастую злободневные, остросоциальные произведения, актуальные в контексте событий в Испании конца 1930-х гг.), так и классиков испанской литературы.

Начало интенсивной переводческой деятельности совпадает с очередным подъемом интереса к испанскому обществу из-за демократических преобразований, а затем трагических событий в этой стране. Отметим также важнейшую культурно-просветительскую работу, которую выполняли, в частности, испанист Ф. В. Кельин — автор многочисленных статей в периодической печати об испанской литературе и культуре, автор первого испанско-русского словаря и учебника по испанскому языку, почетный доктор Мадридского университета, активный деятель в культурном сотрудничестве между двумя странами; а также журналист М. Е. Кольцов и писатель, общественный деятель, публицист И. Г. Эренбург. М. Кольцов и И. Эренбург с помощью своих корреспонденций из Испании в 1930-е гг. приблизили ее к советскому читателю, описали и разъяснили происходившие в ней события, способствовали увеличению контактов между Испанией и СССР⁵.

Гражданская война в Испании вызвала большой резонанс в мире. В СССР внимательно следили за развитием событий, люди выражали свою поддержку и сочувствие республиканцам, активно оказывали им помощь. До расстрела имя Лорки в СССР было известно специалистам-испанистам, которые ознакомили с ним широкий круг читателей только после известия

⁵ Культурные контакты двух стран в данный период подробно рассмотрены в работе В. Кулешовой [Кулешова].

о его смерти (1936). В восприятии читателей главным в это время было не творчество поэта, а то, что он был убит фашистами. Стихи и пьесы переводились постепенно, и до издания в 1944 г. сборника «Избранное», представившего и поэтическое, и драматическое творчество Лорки, читатели вынуждены были «верить на слово» критикам, что погиб «великий народный поэт Испании». Таким образом, статусы «антифашиста» и «великого поэта» надолго опередили впечатление читателей от произведений Лорки.

Только с появлением переводов в русской культуре начало складываться представление о поэте. В 1960-е гг. печатаются переводы А. М. Гелескула, которые уже современниками ощущаются как «образцовые». Последующие переводчики неизбежно ориентируются на своих предшественников, либо продолжая уже наметившуюся интерпретационную традицию, либо полемизируя с ней.

Существование большого количества переводов позволяет назвать Ф. Гарсиа Лорку самым переводимым испанским поэтом в России. Заметим, что поэты-классики (Лопе де Вега, Хорхе Манрике и другие) не вызывали такого огромного интереса современных переводчиков. В Лорке они увидели поэта, который сочетает традиции испанской поэзии с современными поэтическими техниками. Поэтический сборник Лорки «Цыганское романсеро» (1928) считается в исследовательской литературе самой популярной, самой цельной книгой поэта⁶. Переводы этого поэтического сборника до сих пор не получили систематического описания и нуждаются в детальном изучении.

Целью нашего исследования является, во-первых, исследование характера русской рецепции творчества Ф. Гарсиа Лорки в 1930–1960-е гг., а во-вторых, изучение специфики русских переводов Лорки на материале пяти романсов сборника «Цыганское романсеро».

В первой главе «Ф. Гарсиа Лорка в советской периодике 1930-х – 1940-х гг.: особенности рецепции» выявлена специфика рецепции Лорки в Советской России конца 1930-х – 1940-х гг.: проанализированы некрологи на смерть

⁶ Ср.: «“Цыганское романсеро” стало народной книгой еще при жизни поэта» [Гелескул 2007а: 44]; «“Романсеро” — лучшая и самая цельная поэтическая книга Лорки» [Малиновская 1986: 13]; “Los libros poéticos que mayor fama y difusión han alcanzado son <...> *Poema del Cante Jondo y Romancero Gitano*” [Josephs, Caballero: 13] — пер.: «Поэтические книги, которые обрели наибольшую славу и распространение <...> — это “Поэма о канте хондо” и “Цыганское романсеро”; “Es cierto que el *Romancero gitano* proporcionó a Federico García Lorca la popularidad sin precedentes” [Flys: 13] — пер.: «Несомненно, “Цыганское романсеро” принесло Федерико Гарсиа Лорке небывалую известность». Здесь и далее перевод с испанского, кроме специально оговоренных случаев, — наш.

поэта, свидетельства испанских литераторов, современников Лорки, и ряд работ о поэте публицистического характера.

Во второй главе «Особенности русскоязычной рецепции Ф. Гарсиа Лорки в 1950-е – 1960-е гг.» описаны механизмы рецепции наследия поэта в указанный период. Как и в 1930-е – 1940-е гг. личность и творчество поэта воспринимаются в это время главным образом через слово (мемуары, поэтические тексты, публицистика, исследовательская литература; появление беллетризованной биографии), но также сквозь призму постановок спектаклей Лорки, телепередач о нем, многочисленных песен на его стихи.

В третьей главе «Сборник “Цыганское романсеро” (1928) в русских переводах» проанализированы переводы пяти романсов сборника; описаны методы работы переводчиков «Цыганского романсеро» (В. Парнаха, Н. Асеева, К. Гусева, И. Тыняновой, А. Гелескула, П. Грушко), исследован вклад переводчиков в формирование образа «русского Лорки», а также сборника «Цыганское романсеро» — в русскую «поэтическую испанистику».

Автор выражает глубочайшую сердечную признательность Н. Р. Малиновской и А. М. Гелескулу за консультации, советы, помощь и участие. Автор благодарит Т. Пигареву, Н. Ю. Ванханен, Л. Винарову и Е. Калашникову за ценные замечания и помощь. Автор бесконечно благодарен А. Ф. Школьник и Ф. Винокурову, без которых бы эта диссертация не состоялась.

ГЛАВА 1

Ф. ГАРСИА ЛОРКА В СОВЕТСКОЙ ПЕРИОДИКЕ 1930-х – 1940-х гг.: ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ

Рецепция биографии и творчества Лорки в советской периодике второй половины 1930-х гг. находится в тесной взаимосвязи с основными тенденциями литературной политики Советского государства этого времени.

Проходивший 17 августа – 1 сентября 1934 г. Первый Всесоюзный съезд советских писателей проводил в жизнь идеи сталинской политики о создании блока писателей-антифашистов. В заключительной речи М. Горький подчеркивал:

Революционный интернационализм против буржуазного национализма, расизма, фашизма — вот в чём исторический смысл наших дней. Что мы можем сделать? Мы уже сделали кое-что. Нам неплохо удаётся работа над объединением всех сил радикальной, антифашистской интеллигенции, и мы вызываем к жизни пролетарскую, революционную литературу во всех странах мира. В нашей среде присутствуют представители почти всех литератур Европы. Магнит, который привлёк их в нашу страну, — не только мудрая работа партии, разума страны, героическая энергия пролетариата республик, но и наша работа. В какой-то степени каждый литератор является вождём его читателей, — я думаю, это можно сказать. Ромэн Роллан, Андре Жид имеют законнейшее право именовать себя “инженерами душ”. Жан Ришар Блок, Андре Мальро, Пливье, Арагон, Толлер, Бехер, Нексе — не стану перечислять всех — это светлые имена исключительно талантливых людей, и всё это — суровые судьбы буржуазии своих стран, всё это люди, которые умеют ненавидеть, но умеют и любить. <...> несомненно, что мы накануне объединения вокруг III Интернационала всех лучших и честнейших людей искусства, науки и техники [Горький: 53–54].

Эти слова Горького объясняют присутствие на съезде находящихся в эмиграции немецких писателей-антифашистов Т. Пливье, Э. Толлера (с началом Гражданской войны в Испании развернувшего активную деятельность в помощь республиканцам), Й. Бехера, а также датского писателя-коммуниста М. Андерсена-Нексе. Упомянутые Горьким Ж.-Р. Блок и А. Мальро были известны не только своими антифашистскими убеждениями, но и впоследствии — активным участием в Испанской гражданской войне на стороне Республики. По свидетельству И. Эренбурга, «съезд не был, да и не мог быть деловым: он превратился в крупную политическую демонстрацию. Из Германии доходил дым костров, на которых фашисты жгли книги. Все помнили недавние события: фашистский путч в Париже, разгром шуцбунда. Присутствие революционных зарубежных писателей расширяло стены Колонного зала; мы смутно ощущали приближение войны» [Эренбург: 38].

Отметим, что в заключительной речи Горького не упомянуты испанские писатели радикально-демократической ориентации (в том числе присутствовавшие на съезде Р. Альберти⁷ и М.-Т. Леон⁸). Возможно, потому, что опасность фашизма в Испании еще не была столь явной, как, например, в Германии: партия «Испанская фаланга», хотя и была основана в 1933 г., но еще не пришла к власти.

Тем не менее, представители испанской республиканской литературы уже были известны советскому читателю: в начале 1930-х гг. советский испанист Ф. Кельин в своих трудах об испанской словесности выделил плеяду «революционных»⁹ писателей (Рамон Хосе Сендер, Мануэль Бенавидес, Сесар Арконада, Хоакин Ардериус, Исидоро Асеведо, Рафаэль Альберти). Как мы видим, среди перечисленных авторов отсутствует имя Федерико Гарсиа Лорки, поскольку в начале 1930-х гг. поэт еще не был включен в круг сочувствующих коммунистам мастеров слова. Это происходит позже, после начавшейся 18 июля 1936 г. Гражданской войны в Испании и убийства Лорки при невыясненных обстоятельствах испанскими фалангистами 19 августа 1936 г. В советских газетах начинается активная кампания по включению известного до тех пор лишь немногим «посвященным» писателя-авангардиста в круг зарубежных «революционных интернационалистов».

Имя Лорки до его гибели в советской печати упоминалось, насколько нам удалось выяснить, лишь мельком: в сообщении о том, что Р. Альберти и М.-Т. Леон по возвращении из нашей страны организовали «Общество друзей Советского Союза», куда вошел «ряд крупнейших испанских писателей» [Б. п. 1933: 156]; Кельин в одной из многочисленных статей, посвященных революционной литературе Испании, просто называет имя поэта среди других, перечисляя авторов вышедших сборников стихов¹⁰. Первым о смерти поэта сообщил из Мадрида военный корреспондент газеты «Правда» в Испании М. Кольцов:

⁷ Альберти, Рафаэль (1902–1999) — испанский поэт и драматург; с 1931 г. член Коммунистической партии Испании. После поражения Республики и до смерти диктатора жил в эмиграции, после смерти Франко вернулся на родину.

⁸ Леон, Мария Тереса (1905–1989) — испанская писательница, жена Р. Альберти.

⁹ Ср. с характеристикой Н. Габинского: «Испанские революционные писатели — это один из боевых отрядов бойцов народного фронта, и в настоящие, трудные для республики минуты, они сражаются на передовых позициях с винтовкой и пером в руках» [Габинский 1936с: 18–19].

¹⁰ Ср.: «В этот период — 1925–1930 гг. — в жизни испанской литературы выявились новые таланты. Вышли сборники стихов Рафаэля Альберти, Федерико Гарсиа Лорки, Херардо Диэго, Хорхе Гильэна, Педро Салинаса, Эмилио Прадоса, Мануэля Альтолягиррэ, Луиса Сернуды и др.» [Кельин 1933: 159].

Теперь окончательно подтвердилось сообщение о расстреле в Гренаде крупнейшего поэта и драматурга современной Испании Фредерико <sic!> Гарсиа Лорка. Вся страна оплакивает эту потерю [Кольцов 1936: 4].

В дальнейшем в периодике появилось четыре некролога Лорке: Ф. Кельина [Кельин 1936], Д. Выгодского [Выгодский]; Н. Габинского [Габинский 1936a]¹¹ и анонимный некролог в «Интернациональной литературе» [Б. п. 1936а: 60].

Все некрологи построены по сходной композиционной схеме: после сообщения о расстреле Лорки кратко очерчиваются вехи его творческой деятельности, говорится об эстетической и гражданской позиции поэта, а в конце подводится итог: мировая «революционная литература» лишилась одного из самых выдающихся ее представителей.

Биографические сведения о поэте в перечисленных текстах немногочисленны. Единственный неоспоримый факт — расстрел Лорки фалангистами — подан в публицистическом, эмоционально-оценочном ключе: Лорка расстрелян «бандой наемного международного фашизма» [Габинский 1936а: 6], его погубили «военно-фашистские палачи» [Кельин 1936: 4]. Как и можно предположить, о происхождении Лорки из зажиточной семьи землевладельцев умалчивается. Выгодский сообщает читателям лишь о том, что Лорка — «уроженец Гренады» [Выгодский: 2]. Габинский свидетельствует, что поэт окончил «гренадский университет по филологическому факультету» [Габинский 1936а: 2], Кельин также упоминает об учебе Лорки в Мадриде [Кельин 1936: 4]. Ошибочными оказываются сведения о путешествиях поэта по Франции, Англии, Канаде, приведенные в некрологе Кельина. При этом авторы не упоминают о поездке Лорки в США. Возможной причиной могла стать совпавшая с пребыванием поэта в Америке работа над двумя авангардистскими драмами («Публика», 1930–1933) и «Когда пройдет пять лет» (1937), а также сборником стихов, в котором сильно влияние сюрреализма, — «Поэт в Нью-Йорке» (1940)¹². Сюрреализм, будучи одним из авангардистских направлений в искусстве XX в., оценивается в тот период однозначно отрицательно и исключается из повествования о биографии Лорки.

В советских некрологах образ Лорки получает преимущественно политизированную окраску. Он описывается здесь как литератор с активной гражданской позицией; каких-либо подробностей о его индивидуальных свойствах не сообщается.

Гражданской позиции Лорки в некрологах уделяется главное место: он представлен как литератор, сочувствующий коммунистам и симпатизирующий Советской стране, «другом которой <...> оставался до самой сво-

¹¹ Габинским был также написан очерк жизни и творчества Лорки [Габинский 1936b: 2]. Этот текст почти дословно совпадает с некрологом.

¹² По словам исследователей Лорки А. Джозефа и Х. Кабальеро, этот сборник следует считать выполненным в сюрреалистической или «по меньшей мере авангардистской» манере [Josephs, Caballero: 14].

ей смерти» [Габинский 1936а: 7]. Автор некролога в «Интернациональной литературе» подчеркивает принадлежность Лорки кругу «революционных» литераторов:

В час героической борьбы испанская революционная литература по праву выставляет на своем знамени имя величайшего народного поэта и драматурга Испании XX века [Б. п. 1936а: 60].

Особое внимание уделено поведению Лорки во время Гражданской войны и предшествующих ей событий. Кельин и Габинский сообщают читателям о том, что Лорка был в числе авторов, подписывавшихся под антифашистскими манифестами¹³:

В октябрьские дни 1934 г., когда фашисты пытаются удушить красную Астурию, Гарсиа Лорка вместе с Валье Инкланом и другими представителями испанской революционной интеллигенции горячо выступает против ужасов, творившихся в тюрьмах Овиедо, Барселоны и других городов [Кельин 1936: 4]¹⁴.

Акцентируются дружеские связи Ф. Гарсиа Лорки с поэтом-коммунистом Р. Альберти¹⁵, впервые посетившем Советский Союз в 1932 г.:

¹³ Авторитетный исследователь биографии Лорки Я. Гибсон подтверждает эту информацию и приводит перечень антифашистских манифестов, подписанных поэтом.

¹⁴ Большая группа либерально настроенной и левой интеллигенции (в числе которой был и Лорка) 14 ноября 1934 г. направила правительству протест против нетерпимого обращения, которому подвергался видный политический и общественный деятель Мануэль Асанья, арестованный по подозрению в связях с каталонскими националистами, провозгласившими 6 октября 1934 г. независимость Каталонии в составе Испанской федерации. Его невиновность была установлена Верховным судом лишь в апреле 1935 г.; со дня ареста (7 октября 1934 г.) и вплоть до этой даты правые силы возводили на него самые разные обвинения (см.: [Гибсон: 38; Сория: 50]). Идея о выступлении Лорки «против кровавых репрессий» впоследствии была подхвачена советскими историками (ср.: [Прицкер: 44]).

¹⁵ Анализируя шаблонное сопоставление имен Лорки и Альберти, Н. Малиновская пишет: «Альберти и Лорка, два молодых поэта-андалусца, вошли в испанскую литературу почти одновременно, по крайней мере так это было воспринято. Для читателей, обманутых поверхностным сходством их поэтик, сочетание этих имен вскоре стало расхожей формулой. Лорка, правда, предпочитал другую — Лорка и Гильен, которая казалась ему верной по сути (он писал об этом Хорхе Гильену), Альберти же принял формулу безоговорочно. И десятилетие спустя на весть о гибели поэта откликнулся стихами о том, что волею судьбы и войны им выпало обменяться смертями, и потому годы, не прожитые Федерико, — “новые дни и новые урожаи”, отныне предназначаются ему, Альберти. В последнее время, вернувшись после долгой эмиграции на родину и завершив свои мемуары, Альберти надиктовал, кроме того, еще три книги воспоминаний о Лорке, а по сути и по преимуществу — о себе» [Малиновская 1997: 604]. О сущностном различии творчества Лорки и Альберти

Ближайшая и долголетняя дружба Гарсиа Лорки с крупнейшим революционным поэтом Испании Рафаэлем Альберти весьма благотворно отразилась на его политической эволюции [Габинский 1936а: 7].

В связи с этим на первый план настойчиво выдвигается мысль, что Лорка, будучи другом Альберти, печатался в революционных журналах. Примечательно упоминание о сотрудничестве поэта в коммунистическом журнале “Octubre” («Октябрь»): после некрологов сообщения об участии Лорки в этом издании становятся общим местом в советской прессе.

Между тем Я. Гибсон настаивает на том, что в журнале Альберти Лорка не публиковался:

Необходимо отметить, что ненависть поэта к фашизму вовсе не означала приятия им марксизма. Он никогда не вступал в Коммунистическую партию, не публиковался ни в одном из семи номеров “Октябре”, вышедших между июнем 1933 г. и апрелем 1934 г. [Гибсон: 35–36].

Единственное появление поэта на страницах “Octubre” — это «подпись Федерико под антифашистским воззванием <против нацистских преследований, которым подвергались немецкие писатели. — О. М.> в информационном выпуске, анонсировавшем выход журнала» [Там же: 36]. Лорка действительно печатал свои статьи в журналах, перечисленных в некрологе в «Интернациональной литературе» (за исключением “Octubre”), но политических целей при этом не преследовал.

В отличие от других авторов, Кельин и Выгодский в ряде случаев не столь прямолинейны в оценке политических взглядов поэта и гражданской проблематики его творчества:

Однако мы не должны переоценивать революционных настроений Гарсиа Лорка тех лет [Кельин 1936: 4];

Гарсиа Лорка не чуждался революционных тем в своем творчестве, но стоял, однако, “в стороне от схватки” и еще недавно был в ряду тех, которые пытались оторвать поэзию от вопросов современности, от социально-политической борьбы [Выгодский: 2];

Мы не знаем его политических взглядов последнего времени [Там же].

Эстетические воззрения Лорки почти во всех некрологах кратко характеризуются как «отход от ультраизма¹⁶ в сторону фольклора». Тем не менее,

с помощью сопоставления испанской литературы с искусством боя быков пишут некоторые литераторы поколения 27-го года: Хорхе Гильен [Гильен: 324–325], Сантьяго Онтаньон [Онтаньон: 357]. Можно предположить, что излишне настойчивые заявления писателей-коммунистов (в частности, Альберти) о принадлежности Лорки к их лагерю отчасти сослужили поэту дурную службу: эти заявления слышали те, кто пришел после переворота к власти, и для них Лорка оказался «красным поэтом».

¹⁶ «Ультраизм — авангардистское течение в Испании, родственное футуризму, возникло после первой мировой войны и оформилось к 1919 г. Ультраизм про-

мы знаем (в первую очередь из работ испанских литературоведов), что Лорка до конца своей жизни оставался художником-авангардистом. Габинский и Кельин упоминают основанные на фольклорном материале поэтические сборники Лорки «Книга поэм» (1921), «Песни» (1927) и «Цыганское романсеро» (1928) [Кельин 1936: 4]:

Связь Гарсиа Лорка с народной поэзией вывела его на правильную дорогу, она сделала его поэтом глубоко народным: песни Гарсиа Лорка поют во всех уголках Испании. Некоторые из этих песен утратили имя автора, народ признал их своими [Кельин 1936: 4].

Габинский, также называя Лорку «народным поэтом», пишет, что «многие его произведения, уйдя в народные массы, превратились в подлинно фольклорные произведения, потеряв имя их создателя» [Габинский 1936а: 6].

Такая характеристика литературно-художественных предпочтений Лорки вообще показательна для литературного процесса 1930-х гг. М. Горький, выступая на Первом съезде советских писателей, отметил:

Начало искусства слова — в фольклоре. Собирайте ваш фольклор, учитесь на нем, обрабатывайте его. Он очень много дает материала и вам, и нам, поэтам и прозаикам Союза. Чем лучше мы будем знать прошлое, тем легче, тем более глубоко и радостно поймем великое значение творимого нами настоящего [Горький: 49].

В эпоху 1930-х гг. содержание фольклорного произведения сводилось, во-первых, к отражению трудовой деятельности народа, во-вторых, к описанию классовых конфликтов. И то, и другое (с точки зрения исторического материализма) вполне адекватно выражало ключевые тенденции исторического процесса. Советские критики и исследователи пытались увидеть в основанных на фольклорных образах и мотивах произведениях Лорки, в первую очередь, вышеупомянутые составляющие. С точки зрения авторов некрологов, явно выполнявших «социальный заказ», именно фольклор связывает профессионального писателя с народом (основной массой трудящегося населения). Таким образом, творчество Лорки уже в некрологах начинает описываться в рамках тех требований, которые в 1930-е гг. предъявляются советским писателям и кругу зарубежных литераторов антифашистского блока.

Помимо фольклорного пласта в произведениях Лорки обращается внимание на «общественное значение» его творчества. Из драматических сочинений Лорки почти все некрологи выделяют раннюю пьесу «Мариана

возгласил новизну художественных средств, обновление лексики, упразднение пунктуации и нетрадиционное расположение строк в тексте. В 20-е годы ультраистами были Херардо Диего и Гильермо де Торре» [Малиновская 1997: 591].

Пинеда» (1925)¹⁷. Впоследствии Л. С. Осповат, характеризуя этот текст, писал о его исторической подоснове:

Мариана Пинеда (1804–1831) — реальная историческая фигура, героиня освободительной борьбы, возродившейся в Испании под конец так называемого “черного десятилетия”, которое наступило за подавлением революции 1820–1823 гг. Проживая в Гранаде, она в 1830 г. помогла бежать из тюрьмы своему двоюродному брату Федерико Альваресу де Сотомайор, приговоренному к смертной казни, и по поручению деятелей, готовивших восстание против правительства Фердинанда VII, вышла знамя с девизом “Закон. Свобода. Равенство”. Немногочисленные повстанцы, выступившие на юге Испании, были разгромлены, а революционные эмигранты не сумели вовремя прийти им на помощь. Мариана была арестована по приказу королевского судьи Рамона Педросы. Вышитое ею знамя обнаружили при обыске в доме ее родственницы. Суд вынес Мариане смертный приговор. Публичная казнь состоялась 26 мая 1831 года. Впоследствии в Гранаде воздвигли памятник Мариане Пинеде, трагическая судьба которой запечатлена в народном песенном творчестве [Осповат 1986: 462].

Советским критикам, очевидно, была известна реакция на пьесу испанского зрителя: премьера ее состоялась 24 июня 1927 г. в барселонском театре «Гойя», и театральная аудитория соотнесла драму с контекстом современных политических событий. В 1927 г. политическая ситуация в стране была сложной: у власти был диктатор Примо де Ривера, поэтому историческая пьеса о борьбе за свободу в таком контексте была понята испанским зрителем как намек на актуальные события:

Два года никто не брался ставить “Мариану Пинеду”: трактовка сюжета вызывала сомнения и у цензуры, и у либеральной оппозиции, однако премьера, состоявшаяся в 1927 году в Барселоне, превратилась в политическую манифестацию — так была накалена атмосфера в стране [Малиновская 1986: 10].

Таким образом, испанская реакция усматривала в пьесе Лорки протест против диктатуры, а либерально настроенной части публики не понравилась предложенная автором трактовка образа Марианы и перенос акцента

¹⁷ Ср. с размышлениями самого Лорки о пьесе — из письма другу, Мельчору Фернандесу Альмагро, о замысле пьесы (до 11 сент. 1923 г.): «Это история великой любви андалузки в обстоятельствах сугубо *политических* <здесь и далее в цитате курсив Лорки. — О. М.> (не знаю, точно ли я выражаюсь). Всю себя она отдает Любви и только Любви, в то время как остальные поглощены исключительно Свободой. И Мариана становится мученицей Свободы, тогда как на самом деле (это подтверждают исторические свидетельства) она лишь *жертва* своего безрассудного, любящего сердца» [Гарсиа Лорка 1987: 320]. «Сама поэзия, сама простота — такой была в моем восприятии Мариана, истинно испанская душа. И я не стал скрупулезно следовать историческим фактам — легенда, передававшаяся из уст в уста и в итоге чудесно преображенная, была мне ближе» (Из интервью 12 окт. 1936 г.) [Там же: 197].

с политических событий на любовный сюжет. С 12 октября того же года пьеса шла в мадридском театре «Фонтальва» и была снята с репертуара, по всей видимости, из-за антиправительственных демонстраций, которыми сопровождались представления.

«Мариана Пинеда» рассматривается авторами некрологов как еще одно свидетельство наличия в творчестве Лорки «гражданского» пласта. Структура пьесы Лорки сознательно упрощается: в ней выделяют только «революционную» тему в ущерб любовной, лирической линии. Как справедливо отмечал Л. Осповат, «для Гарсиа Лорки, верного духу легенды и собственному художественному чувству, Мариана — прежде всего страстно влюбленная женщина, во имя любви отдающая жизнь за свободу: “Это Джульетта без Ромео, и ей нужен мадригал, а не ода”. Развивая в дальнейшем свой замысел, он стремится правдиво воспроизвести историческую атмосферу, насыщает пьесу реалиями эпохи, однако свободно группирует факты и дает волю воображению во всем, что относится к сфере изображения человеческих страстей» [Осповат 1986: 462].

По мысли Н. Малиновской, «Это единственная пьеса Лорки на историческую тему — о народной гранадской героине, казненной в 1831 году за участие в заговоре. Но в основу пьесы легли не исторические материалы (тщательно изученные Лоркой), а народная легенда, рассказанная в романсе, ставшем прологом и эпилогом драмы. Заранее известная фабула и предсказания, рассеянные по пьесе, переносят внимание зрителя с интриги на внутреннюю драму Марианы» [Малиновская 1986: 9].

По мнению американского литературоведа испанского происхождения Лопеса-Морильяса, «прежде всего, не должно забывать, что Гарсиа Лорка — не идеологический поэт, он держался вдалеке от политических волнений своего времени, и что ни об одном из его произведений (даже о “Мариане Пинедо”) нельзя сказать, что он недвусмысленно держал чью-либо сторону, которая не была бы стороной подлинного поэта: стороной поэзии» [Lopez-Morillas: 289–290].

Однако, как уже говорилось, в первых публицистических откликах на смерть поэта важными оказывались лишь однозначно понятая историческая правда и в особенности гражданский пафос — не чувства Марианы, а ее «борьба» за свободу, укрывание заговорщиков.

Итак, на основании некрологов испанскому поэту в представлении советского читателя вполне мог сформироваться образ сочувствующего испанским радикалам литератора, чье творчество, характеризующееся фольклорной подосновой, подчинено идее общественного служения и служения народу. Следует отметить, что политизация Лорки-художника в советской прессе была связана не столько с искажением реальных фактов его биографии и творчества, сколько со смещением акцентов в повествовании: на периферии оказывался его литературный авангардизм, отнесенный в прошлое, на первый план выдвигались фольклорный и «гражданский» пласты его произведений (в последнем случае авторы некрологов,

по всей видимости, негласно апеллировали не столько к текстам Лорки, сколько к мнению о них современников).

В 1937–39 гг. в печати появились весьма разнообразные в жанровом отношении тексты испанских и испаноамериканских писателей о Лорке: «Федерико Гарсиа Лорка» П. Неруды¹⁸ [Неруда 1937b]¹⁹, два текста Р. Альберти: «К Федерико» (статья-предисловие к первому посмертному испанскому изданию «Цыганского романсеро») [Альберти 1938] и «Памяти Гарсии Лорки» (речь, произнесенная в Союзе антифашистской интеллигенции, в ознаменование второй годовщины со дня смерти Федерико Гарсиа Лорки) [Альберти 1939], а также критическое эссе Дамасо Алонсо «Великий национальный поэт Испании» [Алонсо 1939].

Авторы, хорошо знавшие Лорку, подробно характеризуют личностные качества погибшего поэта, говорят о прекрасном, нежном облике Лорки, полном света, добра и тепла:

Федерико Гарсиа Лорка! Задумчивый, веселый и любимый народом, как гитара, *простодушный и отзывчивый, как ребенок* <здесь и далее в цитатах кроме специально оговоренных случаев курсив наш. — О. М.>, как его народ. Он всю жизнь, шаг за шагом, искал, кому бы помочь, и обрел в народе любовь, стремительную и глубокую [Неруда 1937b: 20];

Гарсиа Лорка — это воплощение душевной чистоты, это прозрачный родник, это ясный свет. *Как ребенок*, боялся он воды и темных комнат [Альберти 1939: 167].

Впоследствии эти характеристики будут широко цитироваться в других очерках и статьях о Лорке и, в частности, ассоциироваться со строками широко известного стихотворения Блока «О, я хочу безумно жить...» (цикл «Ямбы», 1907–1914), ставшими эпиграфом к книге Л. Осповата о Лорке:

Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество! [Блок: III, 57].

¹⁸ С Пабло Нерудой (Neruda, Pablo; 1904–1973) Лорка познакомился в Буэнос-Айресе, где чилийский дипломат исполнял обязанности консула. Летом 1934 г. Неруда получил новое дипломатическое назначение — в Испанию, и дружба возобновилась: «Очень скоро Неруда стал неперменным участником мадридских литературных сборищ и политических манифестаций и даже начал издавать свой журнал “Зеленый конь для стихов” (1935–1936), в котором печатались все поэты поколения 27-го года и, конечно же, Лорка» [Малиновская 1997: 622].

¹⁹ Впервые с фрагментами текста Неруды читатели могли ознакомиться несколькими месяцами ранее: в том же журнале было опубликовано сообщение о выступлении Пабло Неруды в Париже на одном из собраний, посвященных памяти Гарсиа Лорки [Неруда 1937a]. В этой заметке также приводились некоторые отрывки из речи Неруды.

Р. Альберти, в отличие от советских авторов, говорит о происхождении Лорки:

Это поколение, к которому принадлежал Гарсиа Лорка, выступило в тот самый момент, когда Примо де Ривера объявил в стране военную диктатуру. Это были выходцы из *мелкой буржуазии*, представители ее культурной прослойки. И ту историческую роль, которая досталась им в борьбе против монархии, они выполнили с честью. За редкими исключениями, они всегда были с республикой. И сейчас они борются плечом к плечу с великим испанским народом [Альберти 1939: 169].

Альберти придает «буржуазному» происхождению Лорки политический смысл, тем самым присоединяя его к тем, кто выступает против монархии за республику вместе с народом.

Постепенно облик Лорки начинает обрастать конкретными биографическими подробностями, а образ поэта-ребенка несколько смягчает и даже нейтрализует мотивы «борьбы за свободу» и «противостояния» политическим врагам. Вместе с тем, описанная испанскими литераторами «детская» (то есть «стихийная») ипостась поэта могла побудить советских читателей задуматься о его эстетической ипостаси, художнической сущности: переключить внимание на особенности его художественных произведений.

В очерках и эссе испанских писателей высказывается целый ряд существенных мыслей о характере творчества Лорки, подхваченных и развитых впоследствии советскими критиками. Так, например, авторы останавливаются на типологическом сопоставлении литературного фольклоризма Лорки и Лопе де Вега. Неруда пишет:

Со времен Лопе де Вега <...> в испанской литературе не было такого мощного творческого подъема, не проявлялось такого многообразия жанров и стилистической гибкости [Неруда 1937b: 20]²⁰.

Альберти делает попытку анализа творчества Лорки как художественного целого: он указывает на близость поэтики драм Лорки его стихотворениям. По мысли Альберти, драматургия Лорки генетически связана с его лирикой:

Уже в «Цыганских романсах» мы находим зачатки драматических коллизий. Из них выросла его страстная, мощная драматургия [Альберти 1939: 176].

Как и в советских некрологах, в текстах испанских литераторов творчество Лорки сопрягается с понятием «народности» в искусстве. Одной из ключевых характеристик сочинений Лорки у испанских литераторов оказывается

²⁰ Ср. у Алонсо: «Он знал всю Испанию. Большую ее часть он знал непосредственно, мгновенно угадывая тайный смысл народного творчества. Остальное он додумывал. Но додуманное оказывалось столь же органичным, *подлинно народным*. Этой же особенностью обладал и Лопе де Вега. В его произведениях подчас трудно бывает определить, что здесь от автора и что от народной поэзии» [Алонсо 1939: 213].

«народность» его творчества — Альберти, например, прямо называет Лорку «народным поэтом» (“poeta popular”). Вместе с тем, здесь (в силу большей развернутости этих текстов) обращается внимание и на классические истоки творчества Лорки.

Таким образом, в 1930-е гг. публицистическая риторика испаноязычных и русскоязычных описаний литературного статуса Лорки оказывается во многом сходной. Очевидно, что статус «народного» писателя (поэта) в контексте советской культуры конца 1930-х гг. предполагал, во-первых, фольклорную подоснову творчества писателя, во-вторых, отражение в содержании произведения народной жизни, в-третьих, адресованность произведения народу («широким трудящимся массам»).

Творчество Лорки в описании советских критиков и испанских писателей вполне соответствовало всем трем критериям. С другой же стороны, образ поэта, обращенного к классической традиции, хорошо согласовывался с литературной политикой 1930-х гг., так же ориентированной на русскую литературную классику²¹.

Особый интерес представляют концептуальные построения в статьях советских испанистов о Лорке, написанных в конце 1930-х гг. Это статьи популяризаторского характера, стремящиеся ознакомить максимально широкую аудиторию с вехами жизни и творчества поэта.

Так, например, в статье А. Февральского «Драматургия Гарсия Лорки» [Февральский] и рецензии на трагедию «Кровавая свадьба» (1935)²² Л. Охитовича [Охитович] делается попытка сопоставления Лорки не только с испанскими, но и с русскими классиками.

Статья известного театроведа А. Февральского содержит минимальное количество идеологических конструктов, но при этом знакомит читателя с темами, сюжетами, образами драм Лорки, манерой построения диалога в его пьесах, сценическими находками и новаторством Лорки-драматурга. Автор статьи не только указывает на глубинную связь произведений Лорки с классиками испанской драматургии (образы, форма, сюжет), но и пытается найти соответствия с русской классикой, как например — «Испан-

²¹ См. об этом в исследованиях М. О. Чудаковой. В частности, в работе «Поэтика Михаила Зощенко» автор указывает на то, что «Обращение к опыту классиков (в середине 30-х годов возвращенных в школьные программы) становится нормой литературной работы» [Чудакова 2001a: 160]; а в статье «Чехов и французская проза XIX–XX вв. в отечественном литературном процессе 1920–30-х гг.» подчеркивает, что «Литература сдвигалась от XX-го к XIX веку <...>; там недалеко уже было и до своих классиков, особым образом отшлифованных в качестве зеркала русской революции. <...> Русская классическая традиция, с начала 30-х годов подававшаяся уже в специальной упаковке, постоянно вытесняла “иностранное” влияние» [Чудакова 2001b: 374].

²² Русский перевод пьесы, выполненный А. Февральским и Ф. Кельным, сначала был опубликован в № 8 «Интернациональной литературы» за 1938 г., а в следующем году вышел отдельным изданием.

цы находят, что “Донья Росита” напоминает пьесы Чехова» [Февральский 1938: 132].

Л. Охитович в рецензии на «Кровавую свадьбу» Лорки сопоставляет эту пьесу с пушкинскими «Цыганами», что представляется существенным для дальнейшей рецепции Лорки в России:

При чтении трагедии Лорки “Кровавая свадьба” невольно вспоминается бессмертная поэма Пушкина “Цыганы”. Между этими двумя произведениями, рожденными в различные эпохи, есть много общего. И там, и здесь поэт воспекает свободу человеческого духа и человеческой воли, и там, и здесь поэт черпает свое вдохновение в особенных чертах жизни того народа, который более, чем все другие народы мира, отстаивал и хранил традиции вольности в своей повседневной жизни, в своих страстях» [Охитович: 45].

В последующие десятилетия именно «цыганская» тема в творчестве Лорки станет центром интересов для советских переводчиков и интерпретаторов его сочинений (стихотворения из сборника «Цыганское романсеро» будут переводиться наиболее интенсивно). В данном случае активизируются более глубинные пласты русской литературы и культуры: творчество Лорки окажется в восприятии его русских интерпретаторов родственным русской литературной традиции с ее непреходящим интересом к «цыганской» теме, «цыганщине» как одной из ипостасей русского народа.

Публикации о жизни и творчестве Лорки в советской печати второй половины 1930-х гг. хорошо согласуются с контекстом исследований русских модернистов в этот же период. Относительно оправданными в глазах власти, благодаря своему приятию Октябрьской революции, являются в это время Александр Блок и Владимир Маяковский.

В 1936 г., в память пятнадцатой годовщины со дня смерти Блока, исследователи предпринимают попытку «определить значение поэзии Блока в условиях сегодняшнего дня» [Максимов: 20].

Как полагает, например, Д. Е. Максимов, эстетические принципы Блока были неразрывно связаны с его общественно-политическими взглядами, то есть, по мнению ученого, Блок-символист был «включен в культуру капиталистического общества» и усвоил его классовые установки [Максимов: 21]. Для того, чтобы Блок превратился в «советского» поэта, необходимо было доказать его размежевание с «декадентами» (З. Гиппиус, Д. Мережковским и др.). Авторы статей пытаются продемонстрировать отход Блока от модернистской поэтики. В исследованиях второй половины 1930-х гг. Блок представлен как поэт, который благодаря событиям революций 1905 и 1917 гг. постепенно расстается с символизмом и осознает общественное значение искусства (см.: [Малкина: 4, 15; Максимов: 20]).

Все авторы статей говорят о медленном, постепенном движении Блока к реализму — художественному методу, отражающему идеологию победившего в революции 1917 г. класса [Кузьмин: 49–50; Розанов: 125; Мал-

кина: 8, 30]. Д. Максимов, например, указывает на «совпадение социальной тематики и реалистической формы» стихотворений Блока [Максимов: 21]. Блоковский путь к реализму становится возможным еще и потому, что его поэзия, ориентированная в последние годы жизни на широкую демократическую аудиторию, перестает быть «камерной» [Медведев: 15]: в ней начинается углубленная разработка тех фольклорных элементов, которые встречались уже в раннем творчестве поэта. Все исследователи считают, что народность как один из основополагающих принципов реалистической эстетики характеризует поэзию Блока (в первую очередь это относится к его поэме «Двенадцать»).

Как мы видим, процесс «вписывания» Блока в число угодных власти литераторов в основных своих чертах (во второй половине 1930-х гг.) совпадает с доказательствами идейной и творческой близости Федерико Гарсиа Лорки к советской литературе: чтобы можно было переводить его стихи и говорить о нем, как об одном из революционных испанских писателей, авторы статей об испанском поэте подчеркнули его «отход» от ультраизма, обращение к реализму и указали на народные истоки его поэзии и драматургии.

Столь же близким трактовке творчества Лорки в 1930-е гг. оказывается и рецепция поэтической эволюции умершего модерниста и авангардиста Маяковского в трудах советских литературоведов.

Творчество раннего Маяковского характеризуется в исследованиях того периода как несвободное от «субъективизма», характерного для буржуазного сознания²³ и формализма²⁴. Тем не менее, уже в дооктябрьской лирике исследователи усматривают революционность позиции Маяковского — «“протест” против существующего строя» (см., напр.: [Тимофеев: 49]).

Говоря о творческой эволюции поэта, литературоведы особое внимание уделяют движению художественного метода Маяковского в сторону реализма [Коварский: 190, 194]. Авторы статей сосредотачиваются на вопросах эстетики социалистического реализма и утверждают, что Маяковский становится создателем этого метода в поэзии, чьи обусловлены «демократизация» его стиха, «борьба за простоту языка» и обращение поэта к массовому читателю в его постреволюционном творчестве (см.: [Тимофеев: 37, 94; Машбиц-Веров: 779–780, 781, 830; Михайловский: 396; Мустангова: 156]).

В отличие от Блока, Маяковский, названный Сталиным «лучшим, талантливейшим поэтом нашей эпохи» [Б. п. 1936b: 1], возводится некото-

²³ Ср.: «<...> субъективизм содержания дореволюционной поэзии Маяковского, гипертрофия в ней личной темы стояли в самой непосредственной связи с социальной позицией поэта, определялись этой позицией» [Мустангова: 154]. — см. также: [Тимофеев: 29; Коварский: 188–189].

²⁴ Ср., напр.: «<...> его самое раннее творчество проникнуто в какой-то мере формализмом, характерным для теории “зауми”» [Машбиц-Веров: 753].

рыми авторами в ранг «народного поэта», имеющего широкую, массовую аудиторию и органически связанного, подобно Блоку, с традицией русской классической поэзии (в первую очередь, Пушкина и Некрасова):

Маяковский же был тем поэтом, который возродил гуманитарные пушкинские традиции в русской поэзии, подобно тому как Максим Горький, создавая новое классическое искусство социалистического реализма, возродил эти традиции в прозе [Тарасенков: 280];

Маяковский явился продолжателем великих традиций русской поэзии XIX века, в частности Некрасова. Маяковский возродил гражданскую поэзию, сочетавшую высокий пафос свободы, лирическое воодушевление с острой и гневной сатирой [Михайловский: 404].

Высокое звание «народного поэта» (напомним, что так называют в 1930-е гг. и Лорку) подтверждается в рассматриваемых нами работах и указаниями на фольклорную подоснову постреволюционного творчества Маяковского:

<...> показательна в этом смысле работа Маяковского в РОСТА, — в десятках и сотнях его плакатов использованы песни, прибаутки, частушки, поговорки, взятые из народного обихода, опирающиеся на живую изустную традицию [Тарасенков: 286].

Совпадение характеристик русских и испанского поэтов встречается почти дословно. Таким образом, для вступления в советскую литературу существовала уже определенная, выработанная критиками схема, которому иностранные писатели должны были строго соответствовать. Приятие Лорки в русло современной советской поэзии могло идти только одним путем: критикам необходимо было подчеркнуть «революционность», «гражданственность», «народность», фольклорную основу творчества Лорки, сопоставить его с другими поэтами, уже приобретшими статус «революционных» (напр., Альберти), подчеркнуть отход от авангардизма в сторону реализма, а также связи с классической литературой (в данном случае — испанской). Выстраивание уже известных фактов биографии и творчества поэта вполне позволяло это сделать, выдвинув на первый план важные для советской критики события и умолчав о неважных.

Критики, вполне вероятно, отдавали себе отчет, что создаваемый ими образ далек от реальной личности Лорки, но также понимали, что только так можно ввести его на страницы советской периодики и познакомить с читателями. Можно предположить, что они надеялись, что читатель, как при чтении военных репортажей из Испании, так и при знакомстве с испанской лирикой, будет думать и читать «между строк». Насколько можно судить по дальнейшему интересу к творчеству Гарсиа Лорки в Советском Союзе (не связанному с победами республиканцев или деятельностью Компартии Испании), именно так и произошло.

В 1940-е гг можно наблюдать резкое снижение потока статей об испанской литературе и в частности о Лорке, а также журнальных публикаций

переводов его произведений. По всей вероятности, это можно объяснить сменой курса внешней политики СССР и запретом «испанской темы». Поэтому выход сборника Лорки «Избранное» в 1944 г., по всей видимости, можно считать результатом довоенной работы переводчиков. Во вступительной статье Ф. Кельин [Кельин 1944] в несколько более развернутом виде повторяет те же положения, которые он развивал в посвященных поэту журнальных публикациях 1930-х гг.

С другой стороны, появляются свидетельства интереса к творчеству испанского поэта в провинциальной печати. Поэт-переводчик К. М. Гусев публикует в альманахе «Литературный Воронеж» свой перевод романса «Пресьоса и ветер» [Гусев 1941], а чуть позже в том же издании — подборку романсов в своем переводе и статью о поэте [Гусев 1945].

«Официальная» часть статьи Гусева не отличается оригинальностью: автор повторяет клише, уже в 1936 г. выработанные советскими испанистами. Подчеркиваются такие неперенные составляющие образа поэта как гражданственность, служение народу²⁵; и народность²⁶. «Народность» поэзии Лорки, ее «широко демократический характер», по Гусеву, «Лорку сближает с Маяковским» [Там же: 238].

Далее следует анализ «Романсеро Хитано» (переводчик в данном случае предпочел не перевести, а транслитерировать название сборника): героем сборника объявляется «герой из народа» [Там же: 239], а сам сборник — «изображением реальной жизни народа» [Там же: 236]. С точки зрения Гусева, в романсах отражается стремление испанцев к свободе, понимаемой именно как политическая свобода²⁷. Кроме идеологической, Гусев также размышляет о формальной составляющей романсов (ритме, рифме), а также о принципах работы над переводами²⁸.

Именно с публикацией переводов К. Гусева связано появление в 1946 г. первого критического отзыва на русские переводы романсов Лорки [Гельфанд 1946]. М. Гельфанд излишне строго подходит к разбору переводов Гусева: некоторые его упреки безосновательны, более того, самому автору, на наш взгляд, можно предъявить список ошибок

²⁵ Ср.: «Жизнь и творчество этого гениального испанского поэта представляют образец честного и безупречного служения своему народу» [Гусев 1945: 235]; «В своей литературной и общественной деятельности Лорка был верен своему народу до конца» [Там же].

²⁶ Ср.: «<...> основная черта его поэзии — ее глубокая, всепроникающая народность» [Гусев 1945: 235]; «Многие его романсы еще до опубликования в печати распространялись читателями в рукописном виде и, утрачивая имя автора, становились народными» [Там же].

²⁷ Ср.: «Народ созрел для борьбы за свою политическую свободу» [Гусев 1945: 239].

²⁸ Отметим, что в этой же статье Гусев упоминает о сделанном им «полном переводе» «Цыганского романсеро» [Гусев 1945: 240], однако полностью в его переводе сборник в печати не появлялся.

и неточностей, допущенных им при толковании образов и поэтического языка Лорки. Вместе с тем критик отмечает «попытку самостоятельного истолкования подлинника» [Там же: 2] и подчеркивает оригинальность переводов Гусева. Гельфанд справедливо указывает на трудности при переводе поэзии Лорки, связанные с реалиями, испанской картиной мира и «сугубо национальной поэтикой» [Там же]. Поэтому, несмотря на ряд существенных замечаний, отзыв критика можно считать в целом положительным.

Журналист Сесар Муньос Арконада²⁹ напечатал несколько статей о Лорке в «Литературной газете» (видимо, являясь постоянным автором этого издания). В статье «“Поэт в Нью-Йорке”» [Арконада 1941a] Арконада описывает обстоятельства выхода в свет одноименного сборника Лорки, в 1940 г. опубликованного другом поэта Хосе Бергамином в Мехико. Особенно важным для последующей рецепции Гарсиа Лорки в Советском Союзе представляется следующее высказывание автора — «Настоящую популярность принес ему <Лорке. — О. М.> “Романсеро”» [Там же: 2]. Автор признает влияние сюрреализма на поэтическую манеру Лорки, однако считает его кратковременным, пройденным этапом, после которого «снова над стихами поэта сияет южная лазурь его Андалузии» [Там же].

В статье «“Чудесная башмачница” в цыганском театре» [Арконада 1941b] содержатся объяснения специфики андалусского характера и поведения героини:

Башмачник не понимает, что кокетство его жены есть для нее искусство, а не проявление супружеской неверности, и в этом заключается драматический смысл всей вещи [Там же: 5].

Арконада упоминает об оформлении спектакля, выполненном художником Альберто Санчесом, который вместе с Лоркой работал над созданием испанских постановок. Не менее интересным представляется мнение Арконады о передаче театром «Ромэн» «испанскости», «местного колорита» пьесы Лорки, разбор удач и недостатков постановки с этой точки зрения:

<...> на мой взгляд, это — самое испанское зрелище из всех виденных мною в Москве [Там же];

²⁹ Муньос Арконада, Сесар (1898–1964) — с ранней юности посвятил себя журналистике, был главным редактором “Gaseta Literaria” («Литературной газеты») и сотрудничал во многих других изданиях — “Octubre” («Октябрь»), “Nueva Cultura” («Новая культура»), “Leviatán” (“Левиафан”), “Frente Literario” (“Литературный фронт”) и Mundo Obrero («Рабочий мир»). В 1931 г. вступил в Коммунистическую партию и стал одним из самых известных писателей-коммунистов в Испании. В 1939 г. обосновался в Москве. В последующие годы присоединился к издательской группе журнала «Интернациональная литература». Перевел на испанский многие произведения русской литературы

Даже костюмы, и те говорят здесь по-испански, и это — лучшее, что можно сказать о них [Там же];

Башмачник (Янковский) недостаточно характерен, ему нехватает живости, но во втором акте он лучше, чем в первом [Там же].

К десятилетию смерти Гарсиа Лорки Арконада публикует статью «Преступление в Гранаде» [Арконада 1946], название которой отсылает к знаменитому стихотворению Антонио Мачадо, посвященному гибели поэта. Статья эта вновь представляет его как «народного» (а значит, «прогрессивного») поэта:

Это было убийство народного певца, большого поэта, большого и народного, а потому прогрессивного, всегда идущего вперед [Там же: 4];

Сама жизнь, народ в момент мощного подъема борьбы за свободу развивали и обостряли социальное и политическое сознание Лорки [Там же].

Большое место в статье занимают риторические фигуры и художественные образы, описывающие гибель поэта:

Десять лет тому назад фашисты коварно и преступно убили самую чистую и светлую душу испанской поэзии, самого звонкого соловья, певшего в зелени наших садов [Там же];

Но топор палача срубил это цветущее миндальное дерево, которому в Испании не было равного по красоте и которое обещало самые сочные плоды [Там же].

Арконада приводит в статье описания своих встреч с Лоркой, однако все они носят «политический» и «социальный» характер — упоминаются только выступления на митингах и сотрудничество в революционных журналах:

Вспоминаю его работу в Ассоциации писателей в защиту культуры, выступления в журналах революционного направления, как “Октябре” (“Октябрь”) или “Тьемпо презенте” (“Современник”) [Там же].

Последнее особенно важно: Арконада, сам сотрудничавший в “Octubre”, вслед за Альберти утверждает, что Лорка печатался в этом издании. Заметим, однако, что поэзии Лорки автор статьи гражданственных мотивов не приписывает.

Итак, выдержанный в пафосном ключе текст Сесара Арконады закреплял в сознании советского читателя образ Лорки как политически и социально активного поэта.

Особняком в этом ряду стоят воспоминания о Лорке архитектора Луиса Лакасы³⁰ [Лакаса], также как и Арконада, эмигрировавшего в СССР после поражения республики. Воспоминания о встречах Лакасы с Лоркой в 1946 г. были опубликованы в издаваемом в Москве журнале “Literatura

³⁰ Лакаса, Луис (1899–1966) — архитектор. После поражения Республики в 1939 г. эмигрировал в СССР.

soviética” («Советская литература»). Вероятно, ознакомиться с текстом этих воспоминаний могли только испанисты, поскольку по-русски текст впервые был опубликован только в 1997 г.

Автор мемуаров почти десять лет тесно общался с Лоркой, однако, в отличие от предыдущего автора, тон его воспоминаний — сдержанный, лишенный специфической советской риторики и политического пафоса. Лакаса рассказывает о своем знакомстве с поэтом, чему предшествовало заочное восхищение стихами Лорки и его громкая повсеместная слава, о характере, многочисленных талантах, энергии, блестящей эрудиции, работе, фольклорных находках, отношениях с другими поэтами, шутках и озорстве, различных случаях из жизни Лорки — веселых и печальных (в частности, мемуарист свидетельствует о неоднократных столкновениях с жандармами, угрожавшими поэту расправой). О политике Лакаса говорит мало, утверждая, что выступать на митингах и заниматься общественной работой Лорка только стал в последние месяцы своей жизни, когда раскол в обществе стал уже неизбежен. Говоря об этом, Лакаса осторожен в выборе формулировок:

Федерико всегда был на стороне народа и ясно видел свой путь по восходящей, но шел медленно, остерегаясь сделать опрометчивый шаг, понимая, что может взяться лишь за то, что осмыслил до конца [Там же: 511];

Произведения Лорки не имели, на мой взгляд, явной политической окраски, однако силы реакции усмотрели для себя опасность в его сближении с народом и пошли на убийство [Там же: 512].

Таким образом, воспоминания Луиса Лакасы показывают поэта в первую очередь как творческую личность, а не политического борца, однако вряд ли возможно говорить о широкой известности указанного текста среди читателей.

В итоге, малочисленные статьи о Лорке, опубликованные в 1940-е гг, закрепляют за ним образ «народного поэта». Важными в этот период оказываются выход сборника «Избранное» (1944), а также публикация переводов К. Гусева (1941–1945): начинают формироваться две линии переводов романсов Лорки — профессиональная («столичная», магистральная) и любительская (условно говоря, «провинциальная»).

ГЛАВА 2

ОСОБЕННОСТИ РУССКОЯЗЫЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ Ф. ГАРСИА ЛОРКИ В 1950-е – 1960-е гг.

2.1. Интерпретация наследия Ф. Гарсиа Лорки в публицистике, мемуарах, поэтических текстах и исследовательской литературе

В конце 1950-х – начале 1960-х гг., после наступления «хрущевской оттепели» в СССР стало возможно оглядываться назад:

Хрушев разрешил стране вспоминать еще на XX съезде. Когда после XXII съезда ему поверили — началась пора мемуаров [Вайль, Генис: 42].

Среди воспоминаний советских военных, добровольцев, воевавших в Испании, и испанских участников войны³¹ особенно важными представляются «Люди. Годы. Жизнь» И. Эренбурга [Эренбург] и «Два года в Испании» О. Савича [Савич], а также переиздания «Испанского дневника» М. Кольцова [Кольцов 1938]³². Только спустя двадцать-тридцать лет советские читатели смогли узнать подробности о событиях испанской гражданской войны, внешней политике СССР, помощи Советского Союза республиканской Испании³³.

Вниманию к гражданской войне в Испании способствовал возросший интерес к истории своей страны вообще и к истории 1930-х гг., в частности³⁴, а также актуальная историческая параллель — Кубинская революция:

³¹ Публикуются мемуары белогвардейского эмигранта, бывшего во время испанской гражданской войны адъютантом генерала Лукача и вернувшегося затем в Советский Союз [Эйснер 1962; Эйснер 1968]; сборник воспоминаний [ПЗИР; Гельфанд 1969]; сборник статей [ИНПФ]; воспоминания советского дипломата [Майский]; советского военного [Старинов]; а также труды историков, посвященные гражданской войне в Испании: [Овчинников; Прицкер]. В СССР печатаются воспоминания и испаноязычных свидетелей Гражданской войны, содержащие воспоминания о Лорке [Сиснерос; Альберти 1968; Маринельо].

³² Отдельным изданием мемуары И. Эренбурга вышли в 1963 г., а в составе собрания сочинений — в 1965 и 1967 г. О событиях гражданской войны в Испании и участии Эренбурга в них подробно рассказано в книгах 3-й и 4-й. В 1961 и 1966 г. выходят два издания книги Савича. «Испанский дневник» М. Кольцова за короткое время переиздается трижды — 1957, 1958 и 1963 г.

³³ Ср., напр.: «О советских наших парнях, дравшихся в Испании, так мало писалось, говорилось!» [Кармен: 314].

³⁴ Ср.: «Новости тогда искали не в свежих газетах, а в стенографических отчетах 30-летней давности» [Вайль, Генис: 42].

Слишком многое в сознании работало на популярность Кубинской революции в СССР. Простота и красота испанского языка завораживала русских. Язык напоминал о самом романтическом периоде советской истории — Испанской войне. И как тогда все знали “Но пасаран!”, так теперь “Патриа о муэрте!” [Вайль, Генис: 55]³⁵.

В этот период продолжается усвоение творчества Лорки в различных областях искусства. Его пьесы ставятся не только в театре «Ромэн» и других столичных театрах [Б. п. 1959], но и в провинции (см., напр.: [Б. п. 1964; Фрейнберг]). В печати появляются сообщения о зарубежных постановках: об опере Шандора Соколаи «Кровавая свадьба» по мотивам пьесы Лорки на сцене Будапештского театра [Б. п. 1965]; об экранизации пьесы «Йерма» бразильским режиссером Алберту Кавалканти [Б. п. 1962] и т. д. На Ленинградском телевидении выходит посвященная Лорке передача, в которой была использована возможность не только познакомить зрителей со стихами Лорки, но и познакомить аудиторию с его рисунки, а также с культурой испанского пения и танца (см.: [Альчидев: 3]).

В 1963 г. выходит в свет сборник «Испанские народные песни»: ноты с текстами песен в обработке Лорки, переведенных П. Грушко. Во вступлении, написанном музыковедами А. Николаевым и М. Вайсбордом [Вайсборд, Николаев], основное внимание уделено музыкальной одаренности Лорки, отмеченной всеми его современниками, подробно рассказано об успешных занятиях музыкой и дружбе с композитором Мануэлем де Фальей, который восхищался музыкальным талантом своего юного друга, о совместно организованном ими песенном конкурсе «Канте хондо». Авторы цитируют высказывания о Лорке его современников, ссылаются на русские и испанские издания.

Произведения Лорки положены на музыку многими композиторами, в том числе советскими. В 1969 г. Д. Д. Шостакович закончил Четырнадцатую симфонию (Op. 135) для сопрано, баса и малого струнного оркестра с ударными. Симфония написана на стихи Г. Аполлинера, Р. М. Рильке, В. К. Кюхельбекера и Ф. Гарсиа Лорки, объединенные темой смерти (это диалог с вокальным циклом М. Мусоргского «Песни и пляски смерти», 1875–1877). Обращение выдающегося композитора к стихам Лорки, несомненно, не только способствовало их популярности, но и возводило в статус классики.

Именно в 1960-е гг., когда особую значимость приобретает поэтическое слово, звучащее, в частности, с эстрады, когда многие стихи становятся песнями и появляется большое количество бардов, стихи Лорки были положены на музыку и исполнялись сольно, а также различными ансамблями. Появление магнитофонов способствовало тиражированию и широкому

³⁵ Ср.: «К Кубе имел отношение главный русский писатель 60-х — Хемингуэй» [Вайль, Генис: 55] — напомним, что прозаик имел также отношение к гражданской войне в Испании, и советский читатель об этом знал.

распространению исполнительского искусства (в частности, самодеятельного).

В это же время появились переводы поэтов «поколения 27-го года»³⁶, к которому принадлежал Лорка. Таким образом, у советских читателей появилась возможность познакомиться с творчеством Лорки не изолированно, а в том культурном контексте, в котором оно возникало и существовало.

В 1950-е – 60-е гг. в публикациях о Лорке сохраняются знакомые нам по текстам 1930-х – 40-х гг. тенденции: как и ранее, материалы о Лорке можно условно разделить на две группы. Первую представляет официозная публицистика, где по-прежнему говорится о безвременной кончине «поэта-антифашиста от рук кровавых палачей». Например, для латышского писателя Жана Гривы (участника гражданской войны в Испании, посвятившего пережитым событиям многие произведения) постановка в 1963 г. пьесы Гарсиа Лорки «Дом Бернарды Альбы» Альфредом Янушаном в Латвийском театре драмы становится поводом для разговора о «пламенном антифашисте, гуманисте и убежденном республиканце» [Грива: 3], который «сердцем и душой поддерживал стремление испанского народа к лучшей, справедливой жизни. <...> думал о своем народе, о его будущем, о мире, в котором еще много социальной несправедливости» [Там же]. На основании опубликованных в мадридском журнале “*Ínsula*” («Остров») писем Лорки его другу, чилийскому дипломату Карлосу Морла Линчу, автор анонимной журнальной заметки делает вывод о том, что «еще в 1931 году великий испанский поэт заявил о своей симпатии к революционному движению и ненависти к реакционным диктатурам» [Б. п. 1960: 257]³⁷. Можно назвать также заметку о выставке рисунков «замечательного поэта-антифашиста Федерико Гарсиа Лорки», заканчивающуюся с тенденциозным выводом:

<...> уж если правительству Испании пришлось экспонировать для привлечения посетителей неизвестные рисунки наиболее популярного поэта этой страны (которого оно варварским образом уничтожило), то, значит, дела его действительно плохи [Б. п. 1966: 279].

³⁶ Например, в 1963 г. был выпущен сборник [СИП], в котором впервые были опубликованы переводы из Висенте Алейсандре, Дамасо Алонсо, Хорхе Гилена и других современников Лорки.

³⁷ 26 июля 1931 года в Чили происходит падение диктатуры Карлоса Ибаньеса дель Кампо. По словам анонимного автора заметки в «Иностранной литературе», «поэта живо интересовали события, происходившие в то время в Чили» [Б. п. 1960: 257]. Как следует из полного текста писем, опубликованных Н. Малиновской, Лорку в действительности волновала судьба семьи его друга (который был дипломатом), а не сам военный переворот: «Дорогие мои! Я написал вам, но не получил ответа. Что случилось? Из газет узнал о перевороте в Чили — тревожусь за вас. Как вам новое правительство? Что думаете делать? Напишите мне обо всем. Мне надо знать» [Гарсиа Лорка 1987: 440].

К тому же типу заметок относится сообщение об издании в Испании одно-томника Лорки в ряду «ранее преданных анафеме» «видных прогрессивных поэтов, писателей и ученых Испании» [Б. п. 1968: 278]. Анонимный автор заметки объясняет выход книги тем, что «классовые бои в Испании, которые последние годы потрясают основы диктатуры, отход от режима многих его сторонников заставляют франкистов усиленно лавировать» [Там же], и они вынуждены идти на уступки, издавая произведения Висенте Бласко Ибаньеса, Бенито Переса Гальдоса, Алехандро Касоны, Федерико Гарсиа Лорки, Мигеля де Унамуно.

Таким образом, целый ряд публицистов (пользующихся языком официоза, скорее всего, как орудием «протаскивания» в печать полузапретной информации о реальной культурной жизни Испании) сохраняют в своих текстах созданный в конце 1930-х гг. образ Лорки-антифашиста, явно упрощающий облик поэта. Это особенно заметно на фоне появляющихся новых материалов, ориентированных на углубление представлений читателя о реальной биографии и творчестве Лорки³⁸.

Чаще всего авторы таких публикаций основываются на материалах зарубежной прессы, и в них излагаются новые версии гибели поэта. В частности, мы имеем в виду несколько пересказов статей иностранных журналистов, посещавших Испанию и беседовавших с людьми, причастными к организации ареста или расстрела поэта, не скрывавшими этих фактов, и даже в ряде случаев бравировавшими ими. На основании этих материалов советский читатель получает представление о некоторых подробностях, связанных с последними днями жизни Лорки и его смерти. Читатели узнают, каким сложным является во франкистской Испании журналистское расследование гибели «красного» поэта. Так, например, в журнале «Театр» под названием «Кто убил Гарсиа Лорку» напечатан комментированный пересказ статьи Жан-Пьера Шаброля «Гранада нашла убийц Лорки», опубликованной во французском еженедельнике «Lettre française» («Французская словесность»)³⁹. В статье «Как был убит Федерико Гарсиа Лорка» сообщается о разысканиях специального корреспондента итальян-

³⁸ Новые сведения иногда можно узнать также из публицистики. Так, из статьи историка Хосе Мариа Галана следует, что, несмотря на чинимые властями препятствия, в Испании была поставлена пьеса Лорки «Йерма» и имела громкий успех: «Публика встречала бурными аплодисментами каждую картину. После окончания спектакля зрители неоднократно кричали: “Да здравствует Федерико Гарсиа Лорка!”» [Галан: 4]. Анонимный автор заметки «В театрах Мадрида» сообщает: «<...> наибольшим успехом в театрах Мадрида пользуются произведения Мигеля де Унамуно, перед концом своей жизни осудившего испанский фашизм, и Федерико Гарсиа Лорки, зверски убитого франкистами» [Б. п. 1963b: 278].

³⁹ Та же статья Шаброля изложена в заметке, опубликованной в журнале «Иностранная литература» (1957. № 2. С. 276–277).

ского журнала “*Vie nuove*” («Новые пути») Джанни Тотти, выдвинувшего в качестве основной версии гибели личную заинтересованность:

Поисками и арестом руководил некий Антонио Бенавидес — франкистский полицейский, дальний родственник семьи Лорки, который, надеясь получить свою долю наследства, был заинтересован в смерти поэта и его отца [Б. п. 1961: 278].

Однако по мнению публикаторов пересказов и переводов иноязычных материалов в советской прессе, журналистские расследования лишь подтверждают, что «гибель Лорки была преднамеренным актом, совершенным реакционными фашистскими кругами Испании, решившими расправиться с народным поэтом и драматургом» [Б. п. 1957: 183] и «истинные мотивы его убийства далеки от сведения личных счетов. Бандиты, схватившие поэта, выполняли приказ фаланги и властей» [Б. п. 1961: 279]. Таким образом, и эти материалы, содержащие новые факты о гибели поэта, также несвободны от политической риторики: их публикаторы усматривают в Лорке жертву франкистского террора.

В периодике этого периода публикуются и результаты изучения наследия Лорки, в частности, сообщается о новонайденных текстах или биографических материалах поэта. Например, анонимная заметка «Забытые тексты Гарсиа Лорки» в «Иностранной литературе» сообщала о результатах исследований французской испанистки Мари Лаффранк⁴⁰, опубликованных в издаваемом в Бордо “*Bulletin hispanique*” («Испанский бюллетень»). Как говорится в заметке, исследовательница «неоднократно посещала Испанию, разговаривала с людьми, которые лично знали поэта», ей «удалось извлечь из-под архивной пыли многие забытые тексты Гарсиа Лорки» [Б. п. 1963а: 280]. В заметке, в частности, приводится обнаруженный Лаффранк рассказ Гарсиа Лорки о работе в руководимом им театре «Ла Баррака», опубликованный в газете “*Nación*” («Нация») во время его пребывания в Буэнос-Айресе с гастрольями труппы Маргариты Ксиргу, ставившей его пьесы.

Единственный изданный к тому времени сборник произведений Лорки — «Избранное» — вышел в СССР в 1944 г. В этом издании были представлены стихотворения из сборников «Книга стихов» (1921), «Песни» (1927), «Стихи о канте хондо» (1931), «Цыганский романсеро» (1928); цикл «Плач по Игнасьо Санчес Мехиас» (1935); пьесы «Марьяна Пинеда» (1927),

⁴⁰ Мари Лаффранк (Marie Laffranque; 1921–2006) — известный испанист, авторитетная французская исследовательница творчества Лорки, один из первых его биографов, автор фундаментальных исследований «Федерико Гарсиа Лорка» (“*Federico García Lorca*”; 3 издания) и «Эстетические идеи Лорки» (“*Les idées esthétiques de Federico García Lorca*”; 2 издания). Исполняла должность директора по исследованиям в области философии CNRS — Национального центра научных исследований (НЦНИ) Франции. Известна своими анархистскими убеждениями.

«Волшебная башмачница» (1930), «Кровавая свадьба» (1933), «Йерма» (1934). Большинство переводов в книге было выполнено В. Парнахом и Ф. Кельным под редакцией Б. Загорского (стихи) и Н. Любимова (проза); вступительная статья написана Ф. Кельным [Кельн 1944].

В течение долгого времени произведения Лорки не появлялись в печати. Лишь в 1957 г. вышел сборник его пьес «Театр», достаточно полно представивший драматургический талант автора и содержащий много новых переводов, выполненных специально для этого издания. Основное отличие этого издания от предыдущего заключается в том, что это издание было снабжено подробными примечаниями Н. Медведева и З. Плавски-⁴¹ [Медведев, Плавский]. Составители издания в преамбуле к примечаниям перечислили все драматические произведения Лорки⁴² и указали принципы отбора пьес: в книгу не была включена ранняя, «в значительной мере еще ученическая» [Там же: 515] пьеса для театра марионеток “*Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y de señá Rosita*” («Марионетки дубины. Трагикомедия о доне Кристобале и сеньоре Росите»), короткие диалоги, «для сцены явно не предназначавшиеся» [Там же]⁴³, не дошедшие полностью⁴⁴ или не завершенные автором пьесы⁴⁵.

В сборник вошли следующие пьесы: «Марьяна Пинеда» (1927), «Чудесная башмачница» (в 1930 г. — поставлена в сокращенном варианте, в 1933 — поставлена полностью), «Любовь дона Перлимпина» (1933), «Балаганчик дона Кристобаля» (1935), «Когда пройдет пять лет...» (написана в 1931 г., не ставилась), «Кровавая свадьба» (1933), «Йерма» (1934), «Донья Росита» (1935), «Дом Бернарды Альбы» (закончена в июне 1936 г.; опубликована и поставлена в 1945 г.), а также речь Лорки «О театре» (“*Charla sobre teatro*”; 1935), в которой автор «подытожил свои наблюдения над современной ему театральной жизнью Испании и сформулировал принцип театра “социального действия”, создать который Лорка стремился в 30-е годы» [Там же: 515–516]. Впервые по-русски опублико-

⁴¹ Плавский, Захар Исаакович (1918–2006) — ленинградский испанист, известный историк испанской литературы, автор более чем двухсот печатных работ, до 1994 г. — профессор кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ; впоследствии жил в Нью-Йорке. Воевал в Испании во время Гражданской войны.

⁴² По всей видимости, все, известные на момент выхода в свет данного сборника.

⁴³ Речь идет о написанных в 1928 г. диалогических сценках “*El Paseo de Baster Keaton*” («Прогулка Бестера Китона»), “*La doncella, el marinero y el estudiante*” («Девушка, моряк и студент»), “*Quimera*” («Химера»), объединенных Лоркой названием “*Teatro breve*” («Короткий театр»).

⁴⁴ Напр., первая пьеса Лорки “*El maleficio de la mariposa*” («Волшебство бабочки», 1919). На момент публикации данного сборника были известны только два фрагмента пьесы “*El público*” («Публика», 1933).

⁴⁵ Над пьесой “*La destrucción de Sodoma*” («Разрушение Содома») Лорка работал в последние несколько лет жизни, но на момент публикации книги рукописи обнаружены еще не были.

ваны следующие тексты: «Любовь дона Перлимпина», «Балаганчик дона Кристобаля» и «Дом Бернарды Альбы» (все — в пер. И. Тыняновой), «Когда пройдет пять лет» (пер. Р. Похлебкина и И. Тыняновой), «Донья Росита» (пер. Н. Трауберг и О. Савича), а также «Речь о театре»⁴⁶.

Комментарии содержат сведения о творческой и прижизненной сценической истории пьес, их постановках и публикациях (в том числе и в Советском Союзе), о реакции зрителей и прессы. Здесь также даны характеристики сюжетов, приводится исторический материал, лежащий в основе, указаны возможные источники и пояснены способы его художественного преобразования (это особенно важно в случае «Марианы Пинеды»). Прокомментированы испанские реалии, исторические и современные события, географические названия, имена исторических лиц. Особенно важны указанные комментаторами тематические и структурные переклички между стихотворениями и драматическими произведениями Лорки. Таким образом, читатель получает возможность взглянуть на его творчество как на единое целое⁴⁷.

Первое полное русское издание основного корпуса драматургии Лорки познакомило читателя с пьесами, ранее не переведенными на русский язык, представило эволюцию творчества автора, внутреннюю взаимосвязь его произведений, обозначило их связь с традицией.

Вступительные статьи для «Избранного» и «Театра» были написаны Ф. Кельным. Предисловие 1944 г. суммирует сказанное о Лорке Кельным и другими авторами, начиная с 1936 г., и содержит больше оценочных

⁴⁶ Речь произнесена 2 февраля 1935 г. перед представлением пьесы Лорки «Йерма», устроенным специально для театральных работников. Она считается программным высказыванием Лорки о театре, в котором драматург «подытожил свои наблюдения над современной ему театральной жизнью Испании» и поставил «важнейшие проблемы развития испанского театра», а также «сформулировал принцип театра “социального действия”, создать который Лорка стремился в 30-е годы» [Медведев, Плавский: 515, 516].

⁴⁷ Ср., напр., комментарий к пьесе «Кровавая свадьба»: «Эта трагедия была написана Лоркой в 1933 году. Друг Лорки актриса Маргарита Ксиргу рассказывает, что сюжет пьесы навеян реальными фактами: однажды в газетной хроникальной заметке драматург прочел историю похищения невесты-цыганки, историю, довольно точно воспроизведенную в пьесе. Обращение Лорки к теме кровавой мести за оскорбленную честь, однако, нельзя объяснить только этой заметкой. Лорку эта тема, излюбленная в испанском классическом театре, большим знатоком и почитателем которого он был, волновала уже давно. Так, например, в сборниках “Цыганское романсеро” и “Канте хондо”, созданных в середине 20-х годов, многие стихотворения посвящены той же теме. В некоторых случаях можно обнаружить даже прямую перекличку. Так, заключительный диалог Невесты и Жены почти дословно совпадает с отрывком из “Диалога Амарго” (сборник “Канте хондо”). Но в пьесе эта тема приобретает гораздо более широкое социальное звучание <...>» [Медведев, Плавский: 522–523].

суждений, чем фактических сведений и концептуальных построений. По сравнению с предыдущими работами Кельина предисловие к «Театру» не только включает в себя новые сведения о биографии и текстах Лорки, но кроме того отличается стремлением осмыслить место Лорки в современной ему испанской и мировой драматургической традиции. Первые две части статьи посвящены необходимому в этом жанре описанию общественно-политических взглядов Лорки [Кельин 1957: 3–6]. Тем не менее, благодаря объему предисловия и его жанровой прагматике Кельин более подробно, чем в своих предыдущих статьях, останавливается на характеристике биографии, эстетических воззрений и произведений поэта. Так, автор статьи указывает на некоторые новые для советских читателей биографические факты (принадлежность поэта к семье зажиточных землевладельцев, увлечение кукольным театром с раннего детства). Исследователь характеризует и эволюцию эстетических принципов поэта. Он не отрицает включенности Лорки в современный ему литературный процесс:

<...> не было такого явления в поэзии Западной Европы и Америки в 20-х годах нового века, которое Лорка так или иначе духовно не пережил бы, впитав в себя все ценное и живое и отбросив все мертвое и ненужное [Там же: 10].

Лорка назван «проводником новых течений, реформатором», экспериментатором [Там же: 9], однако автор настаивает на «все более усиливавшейся связи с народной средой, с фольклором» [Там же: 11], которая спасала Лорку от вредных увлечений «уродливыми сторонами» авангардизма [Там же: 19]. В интерпретации Кельина, поэт «отнесся равнодушно» к модному ультраизму, «хотя и отдал ему некоторую дань» [Там же: 11]; сюрреализм привлекал его «новизной изобразительных средств» [Там же]. Статья Кельина содержит существенный для последующей рецепции Лорки вывод о синтезировании в его творчестве литературной традиции и современных литературных течений:

Свое природное дарование Лорка расширил и обогатил живым творческим освоением всего лучшего, что веками накопила культура испанского народа, и того, что создавало искусство его времени. Творчество Лорки, по Кельину, — это, с одной стороны, итоговое выражение наиболее жизненных и прогрессивных тенденций литературного сознания предшествующей поры, а с другой — начало нового пути в испанской литературе, заложенное поэтической и драматургической практикой писателя [Там же: 8].

Автор статьи включает Лорку в мировую драматургическую традицию: среди драматургов, оказавших влияние на Лорку, он упоминает античных авторов; из современников — Метерлинка, Д'Аннунцио, Пиранделло, Велдекинда, Чехова; особенно близким Лорке автор считает национальный испанский театр. Кельин подчеркивает влияние на Лорку современной ему испанской драматургической традиции: пьес Валье-Инклана, Унамуну, братьев Кинтеро, в особенности «бесспорную связь» пьес Лорки с театром Рамона Гомеса де ла Серны [Там же: 20]. Сам Лорка наравне с Брехтом,

Шоном О'Кейси и Де Филиппо назван автором, представляющим мировой театр последнего времени [Там же: 17]. Кельин также развивает некоторые положения, высказанные им в предыдущих работах. Более развернуто автор статьи снова пишет о сборнике «Цыганское Романсеро» (связь с которым он видит во всех пьесах Лорки), из драматических произведений по-прежнему на первый план выдвигается пьеса «Мариана Пинеда», приводится лишь краткая характеристика остальных драм.

Более подробно автор статьи останавливается на описании пьесы «Когда пройдет пять лет». Эту модернистскую пьесу Кельин «по своему трагическому звучанию» связывает с «тяжелым безвременьем», выпавшим на долю молодого поколения, к которому принадлежал Лорка, и считает ее выражением «малосозидательных» «ощущений трагизма переживаемой эпохи» [Там же: 21], подчеркивая создание драматургии нового типа [Там же: 18]. Отмечена «драматичность» лирики и «лиричность» драматургии Лорки [Там же: 14] (синтезом этих двух начал, по мнению критика, является пьеса «Дом Бернарды Альбы» [Там же: 15])⁴⁸.

Итак, хотя статья Кельина и продолжает линию, намеченную в 1930-е гг., согласно которой творчество Лорки истолковывалось в связи с его гражданской позицией, существенным представляется то, что Лорка вписан уже не только в классическую традицию, но включен в контекст мирового, а также современного ему испанского театра. Влияние на него модернистских течений не отрицается, но явно преуменьшается: подчеркивается, что они интересовали поэта только с точки зрения обновления изобразительных средств, а не идей. Статья Кельина 1957 г. демонстрирует явные изменения в интерпретации творчества Лорки (и / или возможности сказать это читателю), уже возможно упоминать без негативных коннотаций о «декаденте» Метерлинке и других западноевропейских драматургах, связывать с ними творчество Лорки.

После выхода сборника «Избранное» (а также публикации в 1946 г. переводов К. Гусева в Воронеже) переводы стихов Лорки до 1956 г. не появлялись в печати. В 1956 г. в «Иностранной литературе» была опубликована приуроченная к двадцатилетию смерти поэта подборка лирики в переводах И. Тыняновой с ее же вступительной статьей [Тынянова 1956]. Тынянова первой сопоставляет «Американские стихи» Маяковского и «Поэта в Нью-Йорке» Лорки⁴⁹. Исследовательница характеризует поэтический язык Лор-

⁴⁸ Эта идея впервые в советской печати прозвучала у Р. Альберти: «Уже в “Цыганских романсах” мы находим зачатки драматических коллизий. Из них выросла его страстная, мощная драматургия» [Альберти 1939: 176]. Советские лорковеды подхватывают эту идею: например, В. Силюнас отдельную главу посвящает «драматизму поэзии» Лорки: циклам «Канте хондо» и «Цыганское романсеро» [Силюнас: 51–98].

⁴⁹ Ср.: «В страстных неровных строках цикла “Поэт в Нью-Йорке” Лорка рассказал о своих впечатлениях об Америке, “воспев” ее голосом, полным

ки как «предельно эмоционально и семантически насыщенный» [Тынянова 1956: 148], поскольку его поэтические образы «идут не от увлечения формой» [Там же] (вслед за Кельным она полагает, что уже в первом сборнике стихов Лорка «перешагнул через влияния сюрреализма, французского символизма, еще неизжитое наследие испанского модернизма» [Там же]). Впервые высказывается мысль об обусловленности поэтического языка Лорки характером испанской культуры:

<...> вся многогранная, древняя культура испанского юга определила пышную метафорическую образность, неудержимую гармонию красок поэтического языка Федерико Гарсии Лорки [Там же].

В 1960-е гг. выходит несколько изданий лирики Лорки. Подготовленный Ф. Кельным сборник «Избранная лирика» был издан в 1960 г. Вышедший в серии «Сокровища лирической поэзии» сборник 1965 г. «Лирика» был переиздан в юбилейном 1966 г. В 1969 г. появилось новое издание с тем же названием, что свидетельствует о появлении большого количества новых переводов и переводчиков, а главное — ориентации на широкую читательскую аудиторию (об этом говорят и тиражи: 50 000 экз. — для издания 1965 г. и переиздания 1966 г., 30 000 экз. — для сборника 1969 г.).

Публикация стихотворений Лорки в серии «Сокровища лирической поэзии» закрепило за поэтом статус классика⁵⁰. Кроме переводов уже известных мастеров — В. Столбова, В. Парнаха, М. Зенкевича, О. Савича (особенно важны здесь, по мнению критиков, для последующей переводческой и читательской рецепции переводы М. Цветаевой⁵¹), появляются работы

гнева, похожим на голос Маяковского в “Американских стихах”» [Тынянова 1956: 149].

⁵⁰ В серии «Сокровища лирической поэзии» в 1960-е гг. Гослитиздат выпустил поэтические сборники следующих авторов: Дж. Байрон, Ш. Бодлер, Ф. Шиллер, И.-В. Гёте, Г. Гейне, Р. Дарио, Т. Аргези, Бо Цзюй-и, Д. Леопарди, Г. Мистраль, А. Мицкевич, Ф. Петрарка, Д. Кабир, Ф. Прешерн, Я. Райнис, Т. Шевченко, П. Ронсар, А. Церетели, Н. Хикмет, Р. М. Рильке, Ю. Словацкий, О. Туманян, И. Такибоку, М. Эминеску, П. Яворов; из русских поэтов: М. Ю. Лермонтов, Е. А. Баратынский, А. А. Блок, А. А. Фет, Ф. И. Тютчев, Н. А. Некрасов, В. В. Маяковский, С. А. Есенин и др.

⁵¹ Ср.: «В 1941 г. несколько стихотворений перевела для “Интернациональной литературы” Марина Ивановна Цветаева. Три из них впервые увидели свет в 1944 году (в “Избранном” Гарсии Лорки — небольшой, но очень емкой и яркой книге). Еще два уцелевших перевода были опубликованы лишь в конце 60-х годов. В судьбе “русского Лорки” переводы М. И. Цветаевой — особая и неповторимая страница. Столь редкая, и в искусстве всегда такая желанная встреча двух великих поэтов, внутренне близких, могла стать долгой и прекрасной — и оборвалась в самом начале. Но именно эти считанные переводы донесли до русского читателя благородную простоту испанского поэта, а для переводчиков Лорки остались камертоном, по которому сверяются голоса» [Гелескул 2007b: 353–354]; «<...> en plena guerra vió la luz la primera

нового поколения переводчиков — И. Тыняновой, А. Гелескула, Ю. Мориц, М. Самаева, М. Кудинова. Переводы печатаются не только в сборниках, но и в центральной периодике («Литературная газета», «Литературная Россия», «Советская культура»), поэтому можно предположить, что новые переводы и имена их авторов стали известны широкому кругу читателей.

Автором предисловия к изданию 1960 г. [Симорра] был живший в Советском Союзе испанский журналист Эусебио Симорра⁵².

Основная тема предисловия Эусебио Симорры — гражданская позиция Лорки и социальная составляющая его стихов. По словам Симорры, поэт приветствовал Республику, все «передовые» испанцы были его друзьями [Там же: 8]. Среди всего корпуса лирики Лорки выделен «Романс об испанской жандармерии», автор которого «осуждает» жандармский произвол [Там же]. В статье говорится о левых политических симпатиях Лорки, автор предисловия утверждает, что слышал о сочувствии «партии бедняков» из уст самого поэта. Особым образом трактуется «народность» поэзии Лорки:

Так завершался круг: народ дал своим великим поэтам язык, ритмы, темы, мечты, веру и цель, — и вот тот, кто по праву стал наследником великих предков, приносил народу свежий хлеб и прозрачную воду поэзии [Там же: 5].

Кратко очерчены некоторые жизненные обстоятельства поэта, «смягчено» определение социального положения его отца («отец — *небогатый* землевладелец» [Там же: 6])⁵³. Указано, что мальчиком Федерико слушал народные песни в исполнении матери и других местных уроженков, что история Гранады также повлияла на формирование мировоззрения и поэтических вкусов Лорки; автор упоминает о склонности Лорки к поэтической импровизации на фольклорные темы). Подчеркнуто виртуозное владение Лорки поэтической формой [Там же: 7, 10].

recopilación de poemas y obras dramáticas de Lorca, entre cuyas versiones figuraban las inspiradas versiones de Marina Tsvetáeva, que hasta el día de hoy se consideran modelo» [Ospovat: 160] — пер.: «<...> в разгар войны увидел свет первый сборник стихов и пьес Лорки, среди переводов были вдохновенные версии Марины Цветаевой, которые до сегодняшнего дня считаются образцом».

⁵² Гутьеррес Симорра, Эусебио (1910–2007) — журналист, в годы гражданской войны в Испании был главным редактором газеты испанской компартии “Mundo obrero” («Рабочий мир»), после поражения Республики перебрался в Советский Союз, почти 40 лет проработал на московском радио, в испанской редакции Иновещания. После смерти Франко вернулся в Испанию, вел активную публицистическую деятельность. Автор нескольких книг воспоминаний (в том числе об испанских добровольцах, сражавшихся среди советских партизан во время Великой Отечественной войны). Умер в Мадриде.

⁵³ Лорка родился в зажиточной семье, и если Симорра входил в круг общения Лорки, как он уверяет читателя, вряд ли он мог не знать этого.

Симмора указывает на двух поэтов, особенно близких Лорке — Хименеса и Мачадо (факт, не отмечавшийся до тех пор в советском лорковедении)⁵⁴. Сборник «Цыганское романсеро» назван «подлинным откровением среди общего упадка в поэзии и подражательства» (ср.: «В испанской поэзии прозвучал действительно новый голос» [Там же: 7]). Поэтическое новаторство Лорки, по мнению Симморры, заключалась в «удивительной подлинности», «никому еще не удавалось так глубоко раскрыть связь испанца с его землей» [Там же], стихи «такие *испанские*, что испанец не может не почувствовать их» [Там же]. По мнению Симморры, стихи Лорки сплавляют воедино всю нацию («всеиспанскость» его поэзии):

Вот почему стихи Лорки одинаково близки требовательному критику и андалусскому жнецу, ученому в его кабинете и бойцу в окопах Мадрида [Там же: 8].

И хотя Э. Симморра по-прежнему акцентирует «гражданственность» и социальную направленность лирики Лорки, в его статье говорится и о влиянии богатейшей истории и культуры Гранады на формирование мировоззрения и эстетических принципов Лорки.⁵⁵

Автор предисловия к изданию 1965 г. [Гелескул 1965] А. Гелескул⁵⁶ — не профессиональный филолог-испанист, а переводчик-самоучка, прекрас-

⁵⁴ К 1960 г. читатель уже имел возможность ознакомиться с лирикой Мачадо по книге «Избранное. Стихи» (М., 1958), а его гражданская лирика (в частности, стихотворение на смерть Лорки) многократно публиковалась на страницах советской прессы. Стихи Хуана Рамона Хименеса к тому времени еще не были изданы отдельной книгой. Можно предположить, почему: Антонио Мачадо был активным сторонником Республики во время гражданской войны, выступал на фронтах, на радио с чтением стихов, на митингах и заседаниях Международного конгресса в защиту культуры, сотрудничал с республиканскими газетами и журналами. В 1939 г. поэт вынужден был покинуть страну вместе с остатками республиканских войск. Старый, больной, в толпе беженцев он пешком пересек французскую границу и через несколько дней скончался. Хименес также многократно заявлял о своей верности демократическим идеалам, осуждал франкистский режим и остаток дней провел в эмиграции, но в войне он не участвовал и в политическую борьбу не вмешивался. Пассивная политическая позиция поэта могла настораживать советскую идеологическую систему. Более того, изысканная лирика Хименеса чужда социальных злободневных тем, что тем более не могло понравиться советским чиновникам от литературы.

⁵⁵ Ср.: «Здесь <в Гранаде. — О. М.> мальчик впитывал линии и краски, которыми потом овладел и в поэзии, и в живописи» [Симморра: 6]. Эта мысль звучит в продолжение указанного выше тезиса Тыняновой.

⁵⁶ Авторами предисловий к другим сборникам в серии «Сокровища лирической поэзии» были: Б. Пуришев — к сборнику лирики Петрарки, Н. Вильмонт — к сборнику Ф. Шиллера, П. Антокольский — Ш. Бодлера, К. Пигарев — Е. Баратынского, Р. Райт-Ковалева — Р. Бернса, С. Шервинский — О. Туманяна, А. Аникст — У. Шекспира и др.

но освоивший традицию испанской поэзии и современный Лорке литературный контекст. Переводы Гелескула получили высокие оценки критиков и специалистов⁵⁷. Начиная с 1960-х гг. одновременно с работой над переводами текстов Лорки Гелескул переводил также его современников — Мигеля Эрнандеса, Сесара Вальехо, Леона Фелипе; с 1975 г. — учителей Лорки: Хуана Рамона Хименеса, Антонио Мачадо. Позднее, в 1990-е гг., переводчик обратился к классической испанской поэзии: в частности, переводил Сан Хуана де ла Крус, Франсиско Кеведо, а также испанский фольклор (с 1986 г.).

Эссе Гелескула характеризует Лорку с точки зрения цельности его мировосприятия, неотделимости поэзии от обаяния его личности и неотделимости поэта от своего народа: «Может быть, загадка Гарсиа Лорки и заключалась в его гармоничности» [Там же: 9].

Первая часть статьи Гелескула посвящена характеристике личностной ипостаси Лорки:

<...>все рядом с ним оживало и преображалось [Там же: 5];

Как и в его стихах, все в нем было естественно и прекрасно [Там же].

Подчеркивается также любовь поэта к людям:

Своим присутствием он легко и незаметно утверждал красоту человеческих отношений [Там же: 7];

В неподдельной любви к людям, в неодолимой тяге к ним и был секрет его обаяния [Там же: 6].

Переводчик считает эту черту глубоко народной и обусловившей «античный строй образов» [Там же]. По мысли Гелескула, любовь Лорки к людям была не созерцательной, а деятельной («поэт, драматург, музыкант, художник, артист» [Там же: 7]). В работе над этой частью статьи Гелескул опирается на большей частью непереведенные и неизданные в СССР высказывания поэта (из интервью, писем, лекций), воспоминания его близких друзей (в статье автор приводит высказывания Педро Салинаса⁵⁸, Висенте

⁵⁷ Отзывы Л. Осповата, Б. Слуцкого, Б. Дубина на переводы А. Гелескула приводятся далее в тексте. Согласно Е. Калашниковой, Гелескул — «один из самых упоминаемых современников» среди переводчиков [Калашникова 2008: 22]: «очень талантливый», «замечательный», «отличным», «превосходным», «лучшим», «изысканным», «редким», «значительным», «поражительным», «вневременным» переводчиком его называют коллеги С. А. Александровский, Т. А. Баскакова, В. Л. Британишский, Н. Ю. Ванханен, Е. В. Витковский, П. М. Грушко, Г. М. Дашевский, Н. Л. Трауберг, М. Д. Яснов [Калашникова 2008: 31, 59, 104, 107, 124, 180, 197, 505, 507, 543, 546].

⁵⁸ Салинас Серрано, Педро (1891–1951) — испанский поэт «поколения 27 года», драматург, эссеист и филолог.

Алейсandre⁵⁹, Хорхе Гильена⁶⁰)⁶¹, а также проводит параллели между поэзией Лорки и фольклором, подтверждая свои мысли обширными цитатами из испанских народных песен.

Гелескул одним из первых обращает внимание на специфику выражения лирического субъекта в поэзии Лорки:

В стихах Гарсиа Лорки слово “я” или отсутствует, или носит условный характер — это безликое, вернее, тысячеликое “я” народной песни. По стихам Лорки невозможно воссоздать его биографию. Единственное, в чем Лорка утверждает свое “я”, — это неповторимость его поэтического видения [Там же: 9].

Гелескул перечисляет классиков испанской литературы, оказавших влияние на Лорку — Гонгору, Мачадо, Хуана Рамона Хименеса (автор эссе отходит от уже ставшего привычным благодаря работам испанских и советских литературоведов сравнения творчества Лорки с традицией Лопе де Веги и Сервантеса; он называет имена тех испанских поэтов, связь с которыми действительно важна для Лорки). Характерно уподобление Лорки Моцарту (по признаку «легкости и радости творчества и жизни»):

Моцарт испанской поэзии, он ступал по земле легко и радостно [Там же];

Пожалуй, Гарсиа Лорка мог бы сказать о судьбе своих произведений то же, что с лукавой гордостью написал своему отцу Моцарт: “Знатоки получают настоящее удовлетворение, но и незнатоки остаются довольны, сами не ведая почему” [Там же: 10–11].

Гелескул предлагает читателю ряд историко-литературных аналогий: с Гейне («может быть, один только Гейне так же легко переступал языковые барьеры» [Там же: 10]) и Есениным («выросший в деревне, подобно Сергею Есенину, он чувствовал себя волной народного моря» [Там же: 19]). Творчество Есенина упоминается в связи с Лоркой впервые⁶². Сопоставления с традицией зарубежной литературы дополняются

⁵⁹ Алейсandre-и-Мерло, Висенте (1898–1984) — испанский поэт «поколения 27 года»; с 1950 г. член Испанской академии, лауреат Нобелевской премии (1977) [Малиновская 1987: 478].

⁶⁰ Гильен, Хорхе (1893–1984) — близкий друг Лорки, испанский поэт «поколения 27 года», филолог, преподаватель (преподавал в Сорбонне, Оксфорде, в университетах Мурсии и Севильи), переводчик и популяризатор поэзии П. Валери. В 1938 г. эмигрировал за рубеж, в Испанию вернулся в 1977 г. Лорка считал его лучшим (после Хименеса и Мачадо) испанским поэтом XX в. (см.: [Малиновская 1987: 483; Малиновская 1997: 609–610]).

⁶¹ Обращает на себя внимание, что Гелескул цитирует не хорошо знакомые воспоминания о Лорке поэтов-коммунистов, а высказывания не очень известных широкой публике, но действительно близких Лорке Гильена, Алейсandre, Салинаса.

⁶² Напомним, что в 1965 г. широко праздновалось семидеятилетие со дня рождения Есенина. О смене культурного кода и возвращении интереса к «русско-

указанием на взаимосвязь творчества Лорки и традиции античной драмы [Там же: 11].

Существенным вкладом Гелескула в лорковедение является подробная характеристика канте хондо — «древней и неповторимой» [Там же: 12] песенной культуры Андалусии. Автор статьи анализирует форму, содержание, манеру исполнения канте хондо. Приведенные во множестве тексты петенер и сигирий (переведенные автором статьи) подтверждают следующую его мысль:

В своем “Канте хондо” Лорка не копирует андалусский фольклор, он ставит и решает почти небывалую задачу — переложить на язык поэзии тайнопись народных мелодий [Там же: 13].

Гелескул, переведший и множество фольклорных песен, и указанный цикл Лорки, лучше других исследователей может судить о цельности, логической завершенности поэтического мира Лорки. Образцом единства элементов этого мира, по мнению переводчика, служит «лучшая, может быть, поэтическая книга Лорки — “Цыганское романсеро”» [Там же: 15]. Прежде, чем приступить к анализу этой книги стихов Лорки, автор статьи излагает читателю историю испанского романса. По мнению переводчика, из всех испанских поэтов «только Лорка по-настоящему обновил его <романса. — О. М.> древние формы. Он создал свой, совершенно новый тип романса, заменив традиционную повествовательную манеру ярким динамическим действием, где причудливо сплетаются реальное и колдовское, обыденное и сказочное» [Там же: 16]. Гелескул анализирует композиционную структуру романсов Лорки, выявляет ее специфику, характеризующую и поэзию Лорки в целом:

Одна из чарующих особенностей цыганского романса Лорки — его недосказанность. <...> Это вообще один из поэтических принципов Лорки [Там же: 17].

В заключительной части статьи Гелескул сообщает о незавершенных (и большей частью пропавших, известных в пересказе друзей и знакомых, с которыми поэт делился творческими планами) замыслах Лорки (автор подчеркивает, что «каждая новая вещь была новой, высшей ступенью» [Там же: 18]). Автор статьи указывает на множество мифов о смерти поэта («народное сознание не мирится с бессмысленностью гибели дорогих людей» [Там же: 20]), и коротко описывает известную в то время версию гибели Лорки. Гелескул пишет о смерти Лорки просто и ясно, не называя имен и не акцентируя «только что ставшие известными» детали. Но, обобщая, он интерпретирует смерть поэта как борьбу поэзии с фашизмом, интеллигенции — с мещанством, по тяжести совершенного фаланги-

му», «народному» (понимаемому через расстегаи, пряники, валенки и хохлому). — См.: [Вайль, Генис: 237].

стами преступления в один ряд с убитым Лоркой ставит загубленного в тюрьме Мигеля Эрнандеса:

Знали ли фалангисты подлинную цену человеку, которого убили? Для скудомного гранадского мещанства, не шевельнувшего пальцем, чтобы спасти гордость Гранады, он был просто столичный поэт, “красный”, ненавистный вдвойне, — человек из одного с ними города и совсем из другого мира. Но главари фаланги, отдавшие приказ о его убийстве, были, что называется, образованными людьми. <...> Гарсиа Лорка был только одной из первых жертв, но далеко не единственной. Франкисты сгноили в тюрьме Мигеля Эрнандеса — надежду молодой испанской поэзии; они уничтожили бы всю поэзию, будь это в их силах. Для строя, который держится на насилии и лжи, на моральной нечистоплотности правителей и духовной разобщенности людей, поэзия — враг. Враг извечный, беззащитный, непостижимый. И в конце концов побеждающий [Там же: 21–22].

Таким образом, предисловие Гелескула открывало перед широким читателем более многогранного Лорку — утверждающего красоту человеческих отношений, кровными узами связанного со своей страной, ее людьми и ее песенной традицией, вписанного в историю мировой литературы. Автор статьи встраивал Лорку в ряд испанской литературы, называя новые для советского читателя имена испанских литераторов. Гелескул указал на ряд структурных (композиционных и сюжетных) особенностей лирики Лорки. Не являясь ученым-филологом и не претендуя на создание строго научного текста, Гелескул обнаруживает широкую эрудицию и глубокие познания в области испанской литературы и культуры, предлагает свою трактовку личности и принципов поэтики Лорки, опираясь на тексты самого Лорки, на тексты испанской литературы и фактические материалы: воспоминания современников поэта и статьи испанских филологов.

Гелескул написал предисловие и к журнальной подборке собственных переводов стихов Лорки, публикация которых была посвящена тридцатилетию со дня смерти поэта. В этой вступительной статье автор добавляет несколько штрихов к портрету, который создан им в охарактеризованной выше работе. А. Гелескул ставит Лорку в ряд тех «загадочных мастеров испанской культуры», у которых нет прямых предшественников и последователей, они «неповторимы и потому одиноки» [Гелескул 1966: 184] (автор имеет в виду Гойю, Гонгору, Эль Греко). При этом поэзия Лорки несет на себе печать времени, нова, свежа и современна. С точки зрения исследователя, «“совершить переворот в поэзии”» — это означает вернуть литературе «дыхание народной речи» [Там же].

Появляются и первые рецензии на вышедшие из печати сборники лирики Лорки. Наиболее интересной представляется рецензия на упоминавшийся сборник «Лирика» 1965 г. (из серии «Сокровища лирической поэзии») Б. Слуцкого, проанализировавшего «громчайшую славу» [Слуцкий: 260] поэта в нашей стране. По его мнению, есть основания говорить о «“тради-

ции Лорки” в русской поэзии» [Там же]. Автор указывает, что «Лорка, вошедший в наше сознание сначала своей судьбой, был закреплён в нём полным слиянием судьбы и поэзии, естественностью жизни, естественностью творчества, естественностью гибели» [Там же]. Отсутствие точных фактов о гибели Лорки способствовало появлению целого ряда легенд о смерти поэта (Слущкий рассматривает в качестве примера стихотворение Асеева «Песнь о Гарсиа Лорке» и поясняет специфику ключевых образов этого стихотворения). Б. Слущкий считает, что «Народность <...>, содержательность, близость к фольклору, подчинение неустанных формальных поисков смыслу — все то, что ценили советские поэты, они находили у Лорки» [Там же: 261]. Автор статьи подчеркивает важную особенность творчества поэта, которая нашла отклик в русской культуре:

Однако первое, что бросалось в глаза, — была цыганская нота. Мощный мотив всей русской поэзии <...> внезапно зазвучал у далекого испанского поэта. Это трогало и подкупало [Там же].

Слущкий проводит параллель между пониманием цыганского в русской поэзии и в поэзии Лорки⁶³. У автора рецензии есть все основания полагать, что «Жандармы, убивающие цыган, — этим образом вошел в нашу поэзию⁶⁴ Лорка. <...> Первая усвоенная нами нота Лорки был крик гонимой вольности, крик цыган, убиваемых жандармами» [Там же]⁶⁵. По мнению автора рецензии, «Цыгане были взяты Лоркой как народ, а не как искусство, реалистически, а не романтически» [Там же].

Говоря о переводах, Б. Слущкий отмечает «лучшие старые переводы» Лорки и среди них выделяет работы М. Цветаевой, Н. Асеева, М. Зенкевича, Ф. Кельина, И. Тыняновой, В. Столбова, В. Бурича, О. Савича (блестящая плеяда поэтов-переводчиков — еще одна «ниточка», которая связывает Лорку с русской классической традицией), а «самой большой удачей нового сборника» [Там же: 262] он считает переводы молодого А. Гелескула.⁶⁶ Интересна мысль рецензента, назвавшего Лорку

⁶³ Ср.: «Образ цыган совпадал с образом вольности. Это напоминало о русской традиции, о пушкинской поэме» [Слущкий: 261].

⁶⁴ Заметим, что Слущкий говорит о русской поэзии, а не о пласте переводных текстов.

⁶⁵ Напомним, что первым опубликованным романом Лорки стал «Роман об испанской жандармерии» в переводе В. Парнаха [Парнах]. Отметим также, что статья Б. Слущкого называется «Цыгане и жандармы» — автор выносит в заглавие два противоположных полюса, делая их главными темами лирики Лорки. Эта мысль станет одной из важнейших в статье Л. Осповата «Трагическая гармония Федерико Гарсиа Лорки»: «<...> “тема жандармов” из побочной начала превращаться в самостоятельную, а ее противоречие с “цыганской темой” стало выдвигаться на первый план» [Осповат 1970: 189].

⁶⁶ Слущкий упоминает также о переводах из Лорки Б. Смоленского, не опубликованных при жизни автора и заучивавшихся наизусть. Погибший на войне

«самопереводимым» поэтом» [Там же: 261]: по его мнению, «трудности <...> перевода связаны, скорее, с постижением содержания стихов, их музыкальной природы, чем с воспроизведением формальных изысков» [Там же: 261–262].

Выходу того же сборника 1965 г. посвящена и статья Л. Осповата «Наш Лорка»,⁶⁷ где говорится о связи Лорки с русской культурой, его заинтересованности русской музыкой, литературой (интерес находит отражение в его лекциях, подтверждается знакомством с С. Прокофьевым, А. Рубинштейном)⁶⁸. Л. Осповат дает оценку читательской рецепции творчества Лорки:

В годы героической борьбы народа Испании против фашизма имя Лорки стало для нас поэтическим символом всей испанской земли, истерзанной, но негибаемой [Осповат 1966: 42].

Б. М. Смоленский (1921–1941) был соучеником Слуцкого по ИФЛИ, таким образом, Слуцкий связывает тему «русского Лорки» с размышлениями о своем поколении. Другой ифлиец, С. Наровчатов вслед за Б. Слуцким вспоминает, что «<о>н <Борис Смоленский. — О. М.>, по сути, один из первых, кто открыл для нашего поколения стихи великого испанского поэта, расстрелянного фашистами, — Федерико Гарсиа Лорку» [Наровчатов: 3]. По мнению автора вступительной статьи к сборнику стихов Б. Смоленского, вышедшего в 1976 г., «<м>ожет быть, именно испанская трагедия наложила решающую печать на формирование романтического юноши» [Там же]. Б. Смоленский работал в 1941 г. над не сохранившейся поэмой о Лорке (см.: [Там же: 4]). В 1976 г. в составе сборника Смоленского «Стихи» был опубликован единственный дошедший до нас перевод романа Лорки «Выдумка о доне Педро, едущем на лошади».

⁶⁷ С одной стороны, название статьи отсылает к возражению республиканских писателей фалангистам. Альберти пишет о том, что фалангисты пытались использовать славу Лорки в своих целях и объявить его «национальным поэтом», воспевавшим идеи фаланги). В ответ Альберти подчеркивает, что Лорка принадлежит к антифашистскому лагерю, народ свято чтит его память, и он «народный поэт» [Альберти 1938: 128–129]. См. также: [Леон: 30–31], в которой писательница спустя почти сорок лет после смерти Лорки впервые отдает для публикации фотографию, на которой Лорка снят вместе с Луисом Бунюэлем, Рафаэлем Альберти, Марией-Тересой Леон, литературоведом Мигелем Гонсалесом, драматургом Эдуардо Угарте и генеральным секретарем Компартии Испании Хосе Диасом. С другой стороны, Л. Осповат, понимая и по-своему продолжая эту тему, под заглавием «Наш Лорка» подразумевает и другое значение: «русский Лорка».

⁶⁸ Тема «Лорка и музыка» особо интересовала Осповата, в частности, в связи с творческими и личными контактами поэта с композитором Мануэлем де Фальей — об этом много говорится и в этой статье, и в книге Осповата «Гарсиа Лорка», речь о которой пойдет ниже. В книге также большое внимание уделено Лорке-музыканту.

По его словам, издание нового сборника — «своеобразный итог почти тридцатилетней работы советских поэтов и переводчиков над воссозданием поэзии Лорки на русском языке» [Там же]. Упомянув рядом имена Лорки и Маяковского (в испанском журнале «Послевоенные годы», «органе левой испанской интеллигенции» [Там же] на соседних страницах были напечатаны стихи Лорки и перевод из Маяковского), автор статьи подчеркивает необычность такой параллели:

И возникает неожиданная перекличка между двумя поэтами, такими непохожими, идущими разными дорогами к одной цели [Там же].

Исследователь полагает, что русская культура прочно усвоила наследие Лорки — «Гарсиа Лорка давно уже перестал быть иностранцем и стал почти собственным, родным поэтом» [Там же]. Рецензент называет и причины такого характера усвоения творчества Лорки: «Как-то особенно по сердцу пришлись нам глубокая, истинная народность его поэзии, ее человечность и вольнолюбие, ее драматизм и образное богатство» [Там же].

В 1960-е гг. появляются целостные или фрагментарные переводы писем, статей, интервью Лорки, знакомящие читателей с эстетическими взглядами поэта.

Так, к двадцатипятилетию со дня смерти поэта приурочена опубликованная в «Иностранной литературе» подборка его высказываний [Гарсиа Лорка 1961]⁶⁹. Подготовивший публикацию испанист З. Плавский подбирает фрагменты интервью Лорки, демонстрирующие социальную ангажированность поэта: например, интервью от 5 марта 1933 г. Плавский озаглавил «Небоскребы, негры, Уолл-стрит...», оставив только рассказ о негативных впечатлениях поэта от Нью-Йорка, подчеркнув его симпатию к бедному населению (неграм). Опущены метафорическое, ассоциативное описание города, стихи, адресованные ему, поэтические строки и стихи о Кубе (в интерпретации Н. Малиновской интервью оканчивается на оптимистической кубинской ноте и озаглавлено «Поеду в Сантьяго» — так, как оно называется в оригинале: “Iré a Santiago...”⁷⁰). Еще более заметно стремление Плавского представить Лорку творящим исключительно для «рабочих, простых людей из деревень, даже самых маленьких, студентов — словом, тех, кто работает или учится» [Там же: 215] в интервью от 3 сентября 1934 г., посвященном работе Лорки в передвижном студенческом театре «Ла Баррака», которым он руководил в 1932–1934 г. Театр разъезжал со спектаклями по испанской провинции, целью Лорки было

⁶⁹ В 1987 г. была издана составленная Н. Малиновской книга художественной публицистики Ф. Гарсиа Лорки [Гарсиа Лорка 1987], в которую вошли все известные на тот момент публикации интервью, лекции, статьи и письма поэта, и только тогда стало возможно ознакомиться с текстами целиком. В 2010 г. вышло второе издание, содержащее новые материалы [Гарсиа Лорка 2010].

приобщить зрителя к классике испанского театра. Как показала последующая публикация Н. Малиновской [Гарсиа Лорка 1987: 221–222], Плавский опустил по меньшей мере равный по объему оставленному фрагмент, в котором Лорка рассказывает об отзывах на поставленные им спектакли его друзей и коллег: Мигеля де Унамуно, Дамасо Алонсо, французского писателя Жана Прево, итальянского профессора Энцио Леви. В опущенном фрагменте также содержатся комментарии Лорки о работе с его коллегой, другим режиссером театра Эдуардо Угарте, и творческие планы Лорки.

В другом случае, переводя последнее интервью Лорки, Плавский подчеркивает обращение журналиста лично к Лорке:

Полагаешь ли ты, что, создавая стихи, ты приближаешься к некоему потустороннему будущему или, наоборот, отдаляешься от мечты об иной жизни? [Гарсиа Лорка 1961: 218].

В оригинале же⁷⁰ речь идет о творчестве вообще, о его роли в обществе, о возможности существования чистого искусства в современной собеседникам Испании, о деятельности поэта в напряженной социальной атмосфере, а не только о поэзии Лорки:

Как ты думаешь, поэзия приближает нас к миру иному или, напротив, развеивает грезы об ином мире? [Гарсиа Лорка 1987: 179].

3. Плавский как бы предостерегает советских исследователей от внеидеологической трактовки наследия Лорки, характерной для западных ученых:

Стремление трактовать мир образов поэзии Лорки в глухой изоляции от общественных проблем двадцатых-тридцатых годов нашего столетия показательно для целого ряда исследований, вышедших за последние годы на Западе [Гарсиа Лорка 1961: 212].

Лорка предстает в предисловии Плавского «правдолюбом и гуманистом» [Там же], память о котором «свято хранит все передовое человечество» [Там же]. Автор вступительной статьи полагает, что четверть века спустя «всем честным и объективным людям» достоверно известно, что убийство Лорки «подготовлено и осуществлено по приказу фалангистских заправил» [Там же: 211]. Лорку невозможно стереть из народной памяти, уничтожив его физически, однако Плавский предполагает, что с целью «ослабить воздействие его творчества на умы» [Там же] издаются работы, которые искажают смысл творчества Лорки и представляют «в превратном свете весь творческий путь писателя» [Там же]. По мнению исследователя, западные ученые «заблуждаются, оказавшись в плену классовых предрас-

⁷⁰ “¿Crees tú que al engendrar la poesía se produce un acercamiento hacia un futuro más allá, o al contrario, hace que se alejen más los sueños de otra vida?” [García Lorca 1968: 1815] — дословно: «Думаешь ли ты, что, при создании поэзии приближается будущее, или, напротив, мечты об иной жизни удаляются?».

судков и псевдонаучного академизма» [Там же: 212]. Плавский не согласен с трактовкой Лорки как «“чистого” лирика», «далекого от всяких общественных проблем своего времени» [Там же]. В качестве примера Плавский приводит книгу Густаво Корреа «Поэзия мифов у Федерико Гарсиа Лорки»⁷¹. Как считает автор предисловия, Корреа «отрывает произведения поэта от реальной жизненной основы, на которой они выросли. <...> То, что для поэта было лишь одним из средств поэтической образности, объявляется здесь началом и венцом его поэзии, единственным источником вдохновения и конечной целью всех исканий поэта» [Там же]. Эта тенденция «вызывает отпор» со стороны «передовых ученых» [Там же]. В заключение автор статьи выражает мнение, что «большую роль в разоблачении <...> легенд <...> вокруг имени Федерико Гарсиа Лорки» [Там же] сыграла и еще сыграет публикация обнаруженных произведений Лорки, его высказываний.

Опубликованные в 1969 г. в журнале «Вопросы литературы» фрагменты статей, интервью, выступлений и писем Лорки в переводе И. Тыняновой [Тынянова 1969] и с ее вступительной статьей призваны познакомить читателей именно с эстетическими воззрениями Лорки:

Из статей, очерков и выступлений Лорки в данной публикации выбраны лишь те места, которые имеют отношение к психологии или философии творчества, к взаимодействию и противоборству искусства с реальной жизнью, как их понимает Федерико Гарсиа Лорка. Мы проследим за взрывами его безудержной фантазии, за удивительными ходами и переходами его поэтической мысли, чтоб убедиться, что во всем, что он создает, он остается всегда поэтом и что проза его — проза поэта» [Там же: 123];

Из приводимых здесь отрывков <...> читатель может познакомиться не только с теоретическими высказываниями замечательного поэта, но и с какими-то чертами его образной системы, с отрезками истории его поэтической мысли, всегда облеченной форму, ему одному присущую и вместе с тем глубоко связанную с народной традицией его Испании [Там же: 123–124].

По мысли Тыняновой, «<е>го статьи об искусстве интересны для нас как произведения поэтического гения Лорки, как биография его творческой и животворной мысли» [Там же: 123].

Автор предисловия предполагает, что именно «острым чувством сиюминутной реальности творения человека в искусстве, столь присущим Лорке, и объясняется тот факт, что он не стал теоретиком “поколения 1930 года”» [Там же: 122]. Тынянова указывает, что Лорка не навязывает читателям и слушателям «строго непреклонной системы», а стремится «приобщиться к тайне», «понять и почувствовать», «поделиться найденным с другими людьми» [Там же: 123]. По мнению исследовательницы,

⁷¹ Имеется в виду: *Correa G. La poesía mítica de Federico García Lorca*. Eugene, Oregon, 1957.

в основе произведений Лорки лежит жизнь, а не теоретические положения различных направлений:

Реальность как основа искусства, проявления жизни как факт искусства, “природность” и народность искусства как основная суть и смысл его — вот те идеи, которые, хоть и обросшие порой целым лесом теоретических наслоений эпохи 30-х годов в Испании, со всей их борьбой литературных школ и течений, являются отправной точкой отношения Лорки к художественному творчеству вообще и фундаментом его собственной поэзии [Там же].

Автор вступления отмечает многозначность, синтетизм поэтических образов Лорки:

<...> он бережно несет людям весь образ слова с его традицией складывающихся веками оттенков значений — смысловых, исторических, психологических, эмоциональных, — связанных с самой жизнью слова родной речи, которую Лорка понимает неотрывно от народной жизни родной земли [Там же].

Тынянова настаивает на том, что «всевозможные литературные течения эпохи были для Лорки лишь школой поисков», «но образы Лорки <...> выросли на глубокой подпочве реальностей исторически сложившейся жизни народа его Испании» [Там же].

В 1960-е гг. появляются и художественные тексты о Лорке, написанные известными поэтами.

Николай Асеев в 1958 г. публикует свою «Песнь о Гарсиа Лорке» [Асеев 1958]. Это тем более знаменательно, что Н. Асеев был одним из первых переводчиков Лорки на русский язык. Асеев создает поэтическую легенду о смерти поэта, вплетая в нее образы из произведений самого Лорки. В стихотворении Асеева Лорка уподоблен собственному персонажу — Антониито эль Камборьо⁷²:

Шел он гордо,
срывая в пути апельсины
и бросая с размаху
в пруды и трясины;
те плоды
под луною
в воде золотели [Там же: 3]⁷³.

В стихотворении подчеркнуто, что Лорку убили тайком, обманом:

⁷² Напомним, что в 1940 г. Асеев (по всей видимости, с подстрочника) перевел единственный романс Лорки — «Арест Антониито эль Камборьо на Севильской дороге» [Асеев 1940].

⁷³ Ср. соответствующий фрагмент из романса Лорки в переводе Асеева: «Беспечный, на поддороге / Нарезав лимонов спелых, / Он ими швырялся в воду, / Ее золотою сделав» [Асеев 1940: 23].

Увели не к стене его,
не на площадь, —
увели, обманув,
к апельсиновой роще [Там же]⁷⁴

Тем самым, автор возвышает, романтизирует образ поэта.

Лорка в стихотворении является воплощением поэзии: он назван «песней родной». Вместе с тем, Асеев, говоря о Лорке, подразумевает всех убитых властями поэтов:

Будто с неба срывал
и кидал он планеты, —
так всегда перед смертью
поступают поэты [Там же].

Поскольку Асеев обвиняет Испанию в том, что убийство Лорки не было остановлено, все промолчали:

Почему ж ты, Испания,
в небо смотрела,
когда Гарсиа Лорку
увели для расстрела?
Андалузия знала,
и Валенсия знала, —
что ж земля
под ногами убийц не стонала?! [Там же].

Автор, в итоге, описывает повторяющуюся в истории ситуацию: люди молчат, когда убивают народных поэтов. В финале Асеев вводит реминисценцию из собственного перевода романа Лорки. Но если в романе на этом все заканчивается, то в стихотворении Асеев добавляет две заключительные строчки, и, таким образом, парадоксально вводя тему “Exegi monumentum”:

А жандармы сидели, лимонад попивая,
и слова его песен про себя напевая [Там же].

В 1961 г. в «Литературной газете» опубликовано лирическое эссе А. Вознесенского «Люблю Лорку» (подзаголовок «Из дневника» подчеркивает субъективность, интимность текста). На основании эссе Вознесенского можно сделать вывод, что особая популярность Лорки в интеллигентской среде имеет и еще одно объяснение: образ Лорки «замещал» образ гонимого властью русского поэта-мученика (актуальный для русской культуры с начала XIX в.):

⁷⁴ Возможно, Асеев мог знать, что Лорке было сказано, будто бы его с другими арестантами перевозят в концлагерь, поэт до последнего момента не знал, что его везут на расстрел.

Уроки Лорки — не только в его песнях и жизни. Гибель его — тоже урок. Убийство искусства продолжается? Только ли в Испании? Когда я пишу эти заметки, может быть, тюремщики выводят на прогулку Сикейроса⁷⁵. Двадцать пять лет назад они убили Лорку» [Вознесенский: 4]

А. Немзер так прокомментировал финал эссе Вознесенского:

Большинство читателей не знало, кто такой Сикейрос и почему он сидит в тюрьме, но понимало, что вопрос “Только ли в Испании?” подразумевает отнюдь не “заграничный” ответ. Размывая историческую конкретность, Вознесенский превращает Лорку в обобщенную фигуру всегда и всюду убиваемого (гонимого) поэта (художника). Слышались здесь и автобиографические обертоны [Немзер 2008: 321].

Стихотворение Е. Евтушенко «Когда убили Лорку» (1967) композиционно делится на две части: первая описывает равнодушные толпы к убийству Лорки, вторая — надежду игрушечных Дон Кихотов на то, что Лорку не убили. В бессмертии Лорки уверяют читателя игрушки, а с другой стороны, природа («вязз», «ива», «травы», «журавли»), противопоставленная обществу. Две последние строчки в стихотворении зеркально отражают две первые: «Когда убили Лорку, — / а ведь его убили!» и «что не убили Лорку, / когда его убили» [Евтушенко 1969: 59, 60].

Отметим, что Лорка как двойник автора упоминается и в поэме Евтушенко «Коррида»:

Но предчувствием душу щемя,
проступает на ней
и убитый фашистами Лорка,
и убитый фашистами в будущем я [Евтушенко 2001: 310]⁷⁶.

Лорка упоминается и в стихотворении Д. Самойлова «Поэт и старожил». Имя Лорки вскользь названо Поэтом, оно диссонирует с разговорными, бытовыми, сниженными репликами Старожила⁷⁷, однако в связи с рассказом Поэта о расстреле, фигура Лорки приобретает обобщающий характер. По словам Немзера, «для Евтушенко Лорка, в первую очередь, убитый *поэт*, для Самойлова — *убитый* <курсив А. Немзера. — О. М.>» [Немзер 2008: 327]:

⁷⁵ Давид Сикейрос (1896–1974) — мексиканский художник. В 1937–39 гг. участвовал в испанской гражданской войне. Много раз бывал в Советском Союзе. Был активным коммунистом; участвовал в покушении на Троцкого. В 1960 г. заключен в тюрьму по обвинению в растлении общества: Сикейрос был президентом комитета политических заключенных и защиты демократических свобод. В 1965 г. был вынужденно выпущен из-за международного резонанса.

⁷⁶ Оба текста написаны в 1967 году после поездки автора в Испанию, почти сорок лет недоступную для советских людей.

⁷⁷ Ср.: «Старожил: “Тяни... Задумался!.. Уже хорош? / А-а! Выпятил полтинники на Лорку!” / Поэт (очнувшись): “Что? Федерико?..”» [Самойлов: 78].

Имя убитого Лорки заставляет самойловского поэта (тут и происходит его слияние с автором) вспомнить не о своих бедах и гипотетической гибели, не о равнодушии толпы (хотя обстановка к тому располагает), не о конфликте поэта и власти, но о бесценности человеческой жизни как таковой и преступности всякого убийства [Там же: 322].

2.2 Образ Ф. Гарсиа Лорки в беллетризованной биографии Л. Осовата

В 1965 г. в серии «Жизнь замечательных людей» выходит книга исследователя испаноязычной литературы и культуры, переводчика с испанского, писателя, критика Л. С. Осовата (1922–2009) «Гарсиа Лорка» [Осоват 1965]. По оценке А. Немзера, она стала «весьма важным литературным и общественным событием» [Немзер 2009].

С конца 1950-х гг., благодаря изменениям в общественной жизни, появляются попытки не просто осмыслить Лорку по-новому, а узнать Лорку-человека, поэтому так много внимания уделяется фактам его биографии и чертам характера (что отражено в проанализированном выше эссе А. Гелескула). До этого Лорка был, в некотором смысле, «поэтом без биографии» (для идеологии ненужной): она сводилась к несколькими клишированными фразам («выходец из народа», «борец за свободу», «симпатизирующий коммунистам», «жертва испанских фашистов»). Внимание писавших о Лорке было сконцентрировано на мученической смерти поэта. В конце 1950-х – начале 1960-х гг. для исследователей начинает представлять интерес жизнь поэта, его личность. Книга Осовата, написанная в жанре беллетризованной биографии, занимает центральное место в рецепции Лорки 1960-х гг., во-первых, именно из-за выбора жанра беллетризованной биографии, во-вторых, благодаря вниманию к личности Лорки, его жизни, а в-третьих, она обобщает в той или иной степени все написанное о Лорке к тому времени.

С точки зрения современной исследовательницы Г. Казанцевой, «Важнейшим типологическим признаком беллетризованной биографии, соответственно и ее разновидности — писательской биографии, является художественное воплощение авторской концепции исторической личности, базирующейся на документальных источниках, отобранных в соответствии с творческим замыслом» [Казанцева: 5]. Постоянная опора на документальные источники в работе Осовата не вызывает сомнения. В книге автор использует воспоминания и дневники современников Лорки, и, кроме того, письма, лекции и интервью самого поэта, зачастую впервые в России вводя их в оборот⁷⁸. Л. Осоват благодарит во вступлении друзей Лорки,

⁷⁸ Важным дополнением к книге стали многочисленные, до этого не публиковавшиеся в России рисунки и фотографии Лорки, его семьи и друзей, а также рисунки и шаржи его друзей-художников.

поделившихся с ним воспоминаниями о поэте: А. Санчеса⁷⁹, Р. Альберти, М.-Т. Леон, Л. Лакасу, П. Неруду, Х. Маринельо⁸⁰. Кроме того, автору могли быть уже доступны многие иноязычные материалы о Лорке⁸¹. Оче-

⁷⁹ Санчес, Альберто (1895–1962) — испанский художник, скульптор, вместе с художником Бенхамином Паленсией — один из основателей «Школы Вальекас» (“Escuela de Vallecas”), при жизни Лорки — один из художников «Ла Барраки». В 1938 г. эмигрировал в СССР. Сотрудничал со многими московскими театрами, оформлял спектакли, работал над декорациями к фильму Г. Козинцева «Дон Кихот». По воспоминаниям вдовы Л. С. Осповата, В. Н. Кутейщиковой, семья Альберто Санчеса, друга Лорки, — один из главных источников информации о поэте.

⁸⁰ «С Хуаном Маринельо (1898–1977), кубинским поэтом, писателем и литературоведом, которого ожидала в будущем блестящая политическая карьера, Лорка познакомился на Кубе. Они часто и по-приятельски общались и вели долгие литературные разговоры» [Малиновская 1997: 617].

⁸¹ *Mora Guarnido, José.* Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía. Buenos Aires, 1958. Хосе Мора Гуарнидо (1896–1970) — друг юности Лорки, блестящий публицист, журналист, литературный авторитет и советчик для поэта; в 1923 г. переселился в Латинскую Америку. «Его книга о Лорке — наряду с воспоминаниями брата поэта — источник важных сведений о становлении личности Лорки, о его “догутенберговском периоде”» [Малиновская 1997: 588]. В библиографии указана книга Мора Гуарнидо.

Moreno Villa, José. Vida en claro. México, 1944. Хосе Морено Вилья (1887–1955) — поэт, драматург, художник, публицист, историк; студент и преподаватель Резиденции, убежденный республиканец, в годы Гражданской войны — фронтовой корреспондент; в 1939 г. эмигрировал в Мексику, работал преподавателем [Малиновская 1997: 592–593].

Torre, Guillermo de. El fiel de la balanza. Madrid, 1961. Гильермо де Торре (1900–1972) — поэт, исследователь, теоретик искусства, «испанский авангардист номер один», ответственный секретарь мадридской «Литературной газеты», журналист, друг Лорки с юности. После Гражданской войны эмигрировал в Аргентину; через два года после смерти поэта предпринял первое издание Собрания сочинений Лорки и был редактором многих его последующих собраний сочинений [Малиновская 1997: 595].

Dalí, Salvador. The secret life of Salvador Dalí. New York, 1942. 5. *Dalí, Salvador.* Journal d'un genie. Paris, 1964. В течение трех лет (1925–1928) Дали и Гарсиа Лорка были близкими друзьями. — Об отношениях Дали и Лорки см.: [Малиновская 1996].

Dalí, Ana Maria. Salvador Dalí visto por su hermana. Barcelona, 1949. Анна Мария Дали и Доменеч (1908–1990), сестра Сальвадора Дали, друг Лорки.

Morla Lynch, Carlos. En España con Federico García Lorca. Madrid, 1957. Карлос Морла Линч (1885–1967) — чилийский дипломат, служивший в Мадриде. Их с женой салон был одним из центров общественной и культурной жизни испанской столицы в 1930-е гг. Близкий знакомый Лорки в последний период его жизни. «Эта объемистая книга — важнейшее из документальных свидетельств,

видно, что Осповат опирался на испанскую периодику как источник при описании тех или иных общественных событий⁸², а также мог получить сведения о жизни Испании конца XIX – первой трети XX вв. от испанских эмигрантов, оказавшихся в СССР после поражения Республики. Библиография в конце книги демонстрирует знакомство автора со всеми существенными, опубликованными к моменту выхода книги работами лорковедов (более того, книга Осповата опирается не просто на оригинальные, но на новые испанские и испаноязычные материалы: большинство изданий выпущены в 1955–1963 гг.)⁸³.

Мы не ставим своей задачей выявить весь круг *источников монографии*, но в некоторых случаях можно с уверенностью указать первоисточники, на которые опирался автор книги.

Особое место в книге занимает образ Гранады, любимого города Лорки и его друзей. Осповату удастся показать многоликость этого города и подчеркнуть его мавританскую составляющую, особенно ценимую Лоркой.

относящихся к последним восьми годам жизни поэта» [Малиновская 1997: 618].

Guillén, Jorge. Federico en persona. Buenos Aires, 1959. Хорхе Гильен (1893–1984) — один из ближайших друзей Лорки. Поэт (Лорка считал его одним из лучших испанских поэтов XX в.), филолог, переводчик, преподаватель. В 1938 г. эмигрировал в США. Этим эссе открывалось первое собрание сочинений Лорки [Малиновская 1997: 609–610].

Alberti, Rafael. La arboleda perdida. (Libros I y II de memorias). Buenos Aires, 1959.

Фрагменты из всех перечисленных книг (кроме мемуаров Альберти, полностью опубликованных по-русски в 1968 г.) были опубликованы только в 1997 г. в составе книги «Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников».

⁸² Об этом, напр., свидетельствуют такие фрагменты книги: «Если верить газетам, чуть не вся Испания разделилась на два лагеря — германофилов и сторонников Антанты, альядофилов, как их называли» [Осповат 1965: 58]; «Лето в этом году тревожно, как никогда: отовсюду поступают грозные вести. В Басконии — кровавые столкновения полицейских с рабочими, в Каталонии шайки убийц, нанятых хозяевами, расправляются с забастовщиками, а на это анархисты отвечают новыми террористическими актами. Споры в кортесах о наказании виновников разгрома под Аннуалом достигли высшего накала. Генералы в бешенстве, правая печать открыто заявляет, что только диктатура твердой руки может спасти монархию и страну. Зашевелилась и армия: в Малаге взбунтовался батальон пехоты, отказавшийся отправиться в Марокко, какие-то волнения происходят и в гранадском гарнизоне...» [Там же: 184–185]; «В казино сегодня рассказывали, что случилось недавно в Серо де лос Анхелесе. Король с министрами приехали туда на торжественное открытие алтаря Сердца Христова» [Там же: 114].

⁸³ Из источников на русском языке Осповат указывает лишь статью крупнейшего ленинградского испаниста Б. А. Кржевского.

Подробное описание Гранады в тексте Осповата может быть позаимствовано из книги Хосе Мора Гуарнидо «Федерико Гарсиа Лорка и его мир»:

Усилиями отцов города осуществили два проекта, до сих пор составляющих гордость их авторов: *была загнана в трубу речка Дарро и проложена возведенная Гран-Виа — Большая улица*. Мелководная Дарро пересекала город, деля его на две части: с одной стороны Альгамбра, а с другой — Альбайсин, соединявшиеся между собой ажурными, легкими, как девичьи руки, мостами. Некоторые из них уцелели там, где речка не подверглась надругательству. В результате преобразований тихая гладь Дарро скрылась под безжалостными сводами перекрытий и превратилась в жалкую клоаку, над которой протянулась *пошлейшая* торговая улица, чье выразительное название, да простят меня мои соотечественники, патетически обобщает всю эпоху насаждения христианства: улица Католических Королей. Бедную речушку не выручили ни золотистый песок по ее берегам, ни старание напоить рожденными в горах водами кружевную вязь *ив*, на фоне которых Хенералифе и Альгамбра обретали легкое, прозрачное звучание — стилизованное тремоло в “Гранаде” Альбениса, — ни застенчивое, но неумолчное перешептывание ивовых зарослей, боярышника и орешника, их нежное воркование... Речка ослепла, прибрежный тростник высох, деревца, в ветвях которых когда-то распевали соловьи, осиротели, исчезли даже лягушки... Теперь вся фауна состояла из серого и скучного подземного царства жаб, летучих мышей и пауков.

И все же улица Католических Королей не удовлетворила полностью тщеславное стремление состоятельной верхушки иметь “современный” город, и тогда, немного поразмыслив, она, не дрогнув, расширила Гран-Виа, заодно изменив, после нелепых и напыщенных обсуждений, ее название. Теперь она именовалась Гран-Виа-де-Колон — Большая улица Колумба — факт более чем достойный быть упомянутым на так называемом Празднике Нации. Если для строительства одной улицы потребовалось обречь на подземные муки красивейшую речку, то для обустройства Гран-Виа-де-Колон не пожалели *старинные дворцы и бани, улочки, скверики* и перекрестки, от которых не осталось и воспоминания [Мора Гуарнидо: 150–151]⁸⁴.

В книге Осповата это описание оформлено как прямая речь Мора Гуарнидо (по сравнению с оригиналом текст подвергся компрессии и переделке):

Знаете, что было здесь, — он топнул ногой о тротуар, — на месте улицы, по которой мы сейчас идем? *Дарро делила Гранаду на две части* легкие воздушные мосты соединяли берега, заросшие кустарником, травой, цветами. Чистейшая вода со склонов Сьерра-Невады бежала через весь город! Дикие голуби — представляете? — перепархивали тут с *ивы* на иву. Но разве можно допустить, чтобы в центре благоустроенного города текла какая-то речушка? И вот *речку загнали в трубу*, а над нею, на радость лавочникам и парикмахерам, проложили эту *пошлую*, прямую как линейка улицу Католических Королей. Но и этого им показалось мало — какой же современный город без Глав-

⁸⁴ Отрывки из воспоминаний, которые использовал Осповат при работе над книгой, могли повлиять на выполненный в 1997 г. перевод для книги «Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников».

ной улицы? *Разрушили несколько древних улочек, на которых в любое время дня можно было укрыться в тени, уничтожили прекрасные мавританские дома, бани, сады*, а на их месте воздвиглась вождеденная Главная улица, еще более уродливая, чем эта. И назвали ее, разумеется, именем Колумба. А как же! [Осповат 1965: 67–68].

Описание Гранады, в которой происходит действие, отражает важные для повествования реалии. Сравним также характеристику гранадских кафе в книге Осповата и в тексте воспоминаний Хосе Мора Гуарнидо:

По причинам, называть которые мы не будем, лицо *каждого гранадского кафе* определялось его *завсегдатаями*. Так, кафе “Пассаж”, еще не забывшее роскошь конца века, а теперь явно переживавшее времена упадка, по-прежнему *служило местом встречи* выдающихся мужей города, <...>. В кафе “Империаль”, что на Асера-дель-Касино, *собирались шумные студенческие компании*, нагловатые офицерики — любители цыганщины — и торговцы с радужными видами на будущее. *Адвокаты и преподаватели* предпочитали *проводить свободные часы* у “Колумба”, удобно расположенного на Пуэрта-Реаль. На противоположной стороне улицы кафе и примостившийся рядом бар “Швейцария”, *славившиеся фирменными блюдами, особенно супом из мерлузы*, давно уже стали своего рода неофициальной биржей: здесь собирались *деловые люди*, торговцы зерном и всевозможные агенты, маклеры и комиссионеры. Люди, так или иначе связанные с городскими делами, находили друг друга в кафе “Ройяль”, *напротив муниципалитета*, туда же, неизвестно почему, тянуло и городских врачей.

А вот в кафе “Аламеда”, разместившемся *немного в стороне на площади Кампильо*, в разное время бывали *самые разные люди*. По утрам и до первых часов пополудни его посетителями оказывались *бравые ребята с бойни, с рыбного и оптового рынка*; начиная со второй половины дня и до поздней ночи здесь сталкивались или сменяли друг друга не самые знаменитые *тореро*, любители фламенко, *кантаоры и музыканты из соседнего кафе “Монтильяна”*, поставщики “товара” сутенерам и другие “друзья” веселого квартала Ла-Манигуа, а также *публика из стоявшего напротив театра “Сервантес”*, труппа которого, верная малым формам, давала рано вечером невинные сарсуэлы для “всей семьи”, а в поздние часы — непристойные пьески для добропорядочных мужей, изредка позволявших себе “проветриться”. Любопытно, что вся эта разношерстная публика с уважительным вниманием и даже с удовольствием слушала *классическую музыку, неизменно звучащую в “Аламеде” до полуночи в исполнении струнного квартета и фортепьяно*.

В глубине зала за *эстрадой*, на которой располагался маленький оркестр, оставалось достаточно места еще для *двух или трех столиков* с удобными угловыми диванами. Вот в этом уютном закоулке и сходились по вечерам *наши юные интеллектуалы* [Мора Гуарнидо: 159–160].

Сравним у Осповата:

У *каждого из гранадских кафе* была своя *постоянная клиентура*. Кафе Пассажа *служило местом встреч* самым знатным семьям города, *студенты* собирались в кафе “Империаль”, *деловые люди* предпочитали Швейцарское кафе, которое *славилось фирменным блюдом — супом из трески*. *Адвокаты и учителя*

проводили вечерние часы у “Колумба”, а любого врача в эти часы можно было найти в кафе “Ройяль”, напротив муниципалитета.

Пожалуй, самая разношерстная публика посещала кафе “Аламеда”, неподалеку от площади Кампильо. По утрам это кафе заполняли дюжие молодцы с бойни и рыночные торговцы, вечерами же здесь собирались торерильо, окруженные своими почитателями; певцы и музыканты из других кафе приходили сюда отдыхать после своих выступлений, а ближе к ночи, когда кончалось представление в театре Сервантеса по соседству, зрители занимали последние свободные столики, громко обсуждая только что прослушанную сарсуэлу. Убранство тут было самое обычное; столики с мраморными досками, зеркала, диваны, обтянутые красным бархатом. На маленькой эстраде играл оркестр из пяти человек. По странному капризу хозяина исполнял он только классические произведения. Впрочем, посетители “Аламеды” к этому привыкли и не требовали другой музыки.

Позади эстрады был еще уголок, где помещалось всего два-три столика. Это и облюбовала для своих встреч компания Пепе Моря [Осват1965: 68–69].

Обращает на себя внимание дословное совпадение в характеристиках кафе и их посетителей. Осват производит компрессию исходного материала, добиваясь тем самым стилистического лаконизма.

Подробные сведения о школе времен Лорки, а также о колледже Святого Сердца Иисусова, в котором учились Лорка и его младший брат, об их учителях и нравах, царивших в школе, Осват также мог почерпнуть из книги Хосе Мора Гуарнидо⁸⁵:

Школа Святого сердца Иисусова была, пожалуй, первым, что возненавидел Федерико в своей жизни. Началось это с того дня, когда, войдя в класс, он увидел, как несколько учеников, толкая друг друга и фыркая, прилаживают иголку к стулу учителя [Там же: 39];

Потянулись постылые, неотличимые друг от друга недели. Вставать затемно, чтобы поспеть к ранней обедне, потом брести, зевая, вместе с другими по низким сумрачным коридорам, со страхом думать — вызовут сегодня или пронесет, — все это еще можно было стерпеть. Хуже была пронзительная тоска, не отпускаящая Федерико с той минуты, как он входил в класс [Там же: 41]⁸⁶.

Совпадают с описанием Гуарнидо и характеристики учителя литературы дона Мигеля:

⁸⁵ Сведения об иезуитской школе времен детства Лорки Осват мог почерпнуть и из воспоминаний Рафаэля Альберти, учившегося в коллегии св. Алоизия Гонзаги в Пуэрто-де-Санта-Мария (около Кадиса) [Альберти 1968].

⁸⁶ Ср. у Мора Гуарнидо: «Обстановка что в школе, что в институте⁸⁶, была чужда тонкой восприимчивой натуре Федерико. И конечно, его тянуло разделить горести робких, а не злые шалости “храбрецов”. Только через год, когда в тот же коллеж поступил его младший брат, ему стало не так одиноко и противно» [Мора Гуарнидо: 176].

Литературу преподавал дон Мигель <...>. А однажды, декламируя стихотворение Сорильи “Скачка Альамара”, учитель до того увлекся, что, забыв о своей укороченной ноге, подпрыгнул на кафедре — и тут же рухнул навзничь [Там же: 41–42]⁸⁷.

В данном отрывке характеристики по сравнению с текстом-источником смягчены.

Важной чертой монографии является то, что Осповат вводит в книгу исторические и культурные параллели между Испанией и Россией / Советским Союзом, которые зачастую восходят к испаноязычным источникам. Например, друзья Лорки так размышляют о событиях 1917 г. в России:

Страна Платонов Каратаевых, задумчивых тургеневских героинь, совестливых и беспомощных чеховских интеллигентов — кто бы мог подумать, что народ этой страны способен за один год свергнуть сначала царя, а потом еще какое-то правительство, выйти из войны и провозгласить социализм государственной политикой! [Там же: 111].

Упоминается и об отклике другой части испанского общества на революцию и гражданскую войну в России [Там же: 141–142], и кроме того о впечатлениях социалиста Фернандо де лос Риоса, побывавшего в советской России [Там же: 156–157]. Однако основное внимание автор уделяет культурным контактам между испанскими и русскими (советскими) литераторами, композиторами и т. д.:

В Королевском театре русский балет Дягилева давал “Треуголку”, и очарованные зрители не знали, чем более восхищаться — музыкой Мануэля де Фальи, танцами Карсавиной или декорациями Пикассо [Там же: 142];

А то вдруг Рафаэль Альберти, хлопнув себя по лбу, вспоминает, что совсем забыл рассказать: в Советском Союзе он познакомился с молодым поэтом, который — Федерико, ты слышишь? — написал стихи под названием “Гранада”!

— Гранада? — улыбается Федерико. — Представляю себе! Мавры, тореадоры, гитары — так?

— А вот и не так! — торжествует Рафаэль. — Это стихи о крестьянском парне-украинце — помните украинцев у Гоголя? Он узнал из книги, что есть в Испании Гранада, оставил свой дом и пошел в революцию, чтобы отдать землю крестьянам в Гранаде [Там же: 400].

⁸⁷ Ср. с эпизодом, описанным Мора Гуарнидо: «Дон Мигель Гутьеррес Хименес, учитель литературы <...>. На своем последнем уроке, после которого он был отстранен от должности и помещен в лечебницу, декламируя стихотворение Хосе Соррильи “Скачка аль-Ахмара”, учитель вдруг сорвался с места и понесся по проходам между партами, изображая скачущего коня <...>. В изнеможении от бешеной гонки и патетической декламации дон Мигель рухнул у ступенек кафедры на глазах у онемевших учеников, подумавших, будто он умер» [Мора Гуарнидо: 175–176].

Говоря о дягилевском спектакле и «Гренаде» Светлова, Осповат опирается на воспоминания Рафаэля Альберти, о чем свидетельствует ссылка на его мемуары в статье «Лорка размышляет, спорит, пропагандирует» (1971), где Осповат указывает на одновременность восприятия испанцами русской дореволюционной и молодой советской культуры:

С завершением мировой войны испанская культура окончательно вышла из состояния изоляции, в котором она пребывала долгое время, и принялась ускоренными темпами осваивать европейский опыт. Одновременно наверстывалось упущенное и перенималось самоновейшее. Именно в эти годы в Испании завоевывает широкую популярность русская литература. Рафаэль Альберти вспоминает, сколь важное место в сознании его поколения заняли книги русских классиков и первые произведения советских писателей, ставшие доступными читающей публике. И тот же Альберти рассказывает, каким событием явилась премьера “Треуголки” де Фальи, показанной в 1919 году в Мадриде русским балетом Дягилева в декорациях и костюмах Пикассо [Осповат 1971: 5–6].

К воспоминаниям Альберти восходит также эпизод его знакомства с Лоркой, упомянутый Осповатом.

Опираясь на текст воспоминаний Хосе Морено Вильи, Осповат описывает жизнь Лорки в Студенческой резиденции⁸⁸:

“Федерико выехал из Гранады, завтра он будет здесь!” Глиняные горшки из Талаверы, украшающие стены столовой, едва не трескаются от *радостных криков*. Новость мгновенно распространяется по Резиденции, стаей записок разлетается по аудиториям [Осповат 1965: 209]⁸⁹.

Еще один источник, используемый автором при характеристике главного героя книги, — «Живой Федерико», предисловие Хорхе Гильена к первому испанскому собранию сочинений Лорки [García Lorca <1968>: XVII–LXXIX; Гильен]. В нем Гильен приводит письма Лорки, свою речь, посвященную ему, а Осповат воспроизводит эти документальные свидетельства в книге. Именно из текста Гильена заимствует Осповат описание любимой забавы Лорки — петь народные песни разных испанских провинций, и просить слушателей отгадать, где их так поют:

⁸⁸ Студенческая резиденция назывался Центр исторических исследований, основанный в Мадриде в 1910 г.: «<...> по сути дела вольный университет, сформировавший несколько поколений испанской интеллигенции. Впервые Лорка появился в Резиденции весной 1919 г. и до 1928 г. жил там каждую зиму» [Малиновская 1997: 584].

⁸⁹ Ср. у Морено Вильи: «Сила Лорки была столь животворна, что стоило произнести его имя — и тебя охватывала *радость*, пронизанная музыкой. “Федерико едет из Гранады, завтра будет здесь!” — оповещал кто-нибудь Резиденцию с таким восторгом, словно увидел на горизонте кавалькаду бродячих музыкантов» [Морено Вилья: 218].

<...> Федерико уже уселся за рояль, он обращается к окружающим: ну-ка, в каких краях поют эту песню, кто знает? Аккомпанируя себе, он запевает голосом, исполненным горестного предчувствия:

*Парни из Монлеона
Пахать отправились рано
— ай-яй! —
Пахать отправились рано...*

— Не в Саламанке ли? — говорит кто-нибудь нерешительно.

— Да, сеньор! — благосклонно кивает ему Федерико, не отрывая пальцев от клавиш, и продолжает на тот же мотив:

*Я нашел ее в песеннике
Дона Дамасо Ледесмы
— ай-яй! —*

*Дона Дамасо Ледесмы...*⁹⁰ [Осповат 1965: 210]⁹¹.

Здесь характеристики, наоборот, усилены по сравнению с оригиналом: Осповат подчеркивает любовь Лорки к литературно-музыкальным играм, его артистическое начало.

Источником рассказа о студенческой жизни Лорки для Осповата послужили и воспоминания Сальвадора Дали, в которых художник признается в приступах зависти и ревности к Лорке:

Почти все свободные часы они проводили вместе. Иногда лишь — посреди шумного сборища в Рези, в разгар пирушки с друзьями — Сальвадор вдруг загадочно пропадал куда-то, и в течение двух-трех дней все попытки разыскать его оказывались безуспешными. Потом он появлялся как ни в чем ни бывало, но на все расспросы приятелей отвечал молчанием, либо плел несусветные небылицы. <...> Мог ли знать Федерико, что он-то и был невольным виновником этих внезапных исчезновений и что причина, заставлявшая его друга искать одиночества в какой-нибудь загородной гостинице, была сродни той, которая заставила когда-то юношу-каталонца грохнуться навзничь перед картиной

⁹⁰ В тексте Х. Гильена песня переведена Н. Ванханен, в книге Осповата — О. Савичем.

⁹¹ Ср. у Гильена: «— А это откуда? Посмотрим, может, кто и знает, — спрашивает Федерико и запевает, аккомпанируя себе:

*Ребята из Монлеона
Пошли бродить наудачу —
Ай-ай! —
Пошли бродить наудачу.*

— Так поют в Саламанке, — отвечает кто-нибудь из нас, угадав начало трагического романа о бое быков.

— Совершенно верно, — соглашается Федерико не то шутя, не то всерьез и чуть погода наставительно добавляет: — Вы можете найти эту запись в сборнике священника дона Дамасо Ледесмы» [Гильен: 328]. — См. также: [Малиновская 2007а: 411–412].

Эль Греко! Ибо в чувстве, потрясшем тогда Сальвадора в Толедо, *счастье встречи с созданием гения смешалось с мучительным ощущением своего ничтожества перед гением, с внезапной, нестерпимой ненавистью к нему.*

<...> В присутствии Федерико теряло цену слишком многое из того, что составляло его, Сальвадора, жизнь и от чего он уже не мог отказаться. Глухая, тайная злоба рождалась в нем — временами она усиливалась, подступала к самому горлу, и тогда приходилось бежать, скрываться, чтобы не выдать себя [Осповат 1965: 219–220]⁹².

Исходный материал в данном случае также трансформируется в сторону усиления характеристик (сам Дали говорит о ревности, которая в беллетризованной биографии превращается в «зависть» или даже «злобу» и «ненависть»). Вероятно, Осповат здесь учитывал факты, которые Дали не отразил в своих воспоминаниях:

<...> бывший друг его <Лорки. — О. М.>, Сальвадор Дали, предложит выставить в том павильоне <павильоне Испанской республики на Всемирной выставке 1937 г.⁹³. — О. М.> свои картины с одним условием: пусть снимут портрет Федерико, занимающий, по мнению Сальвадора, слишком много места... [Там же: 418].

По мнению Г. Казанцевой, «В самом выборе фактического материала может проявляться субъективный подход писателя к изображаемым явлениям и герою, т. е. в биографический (фактический) сюжет могут включаться не все события, а только те, которые, по мнению автора, наиболее значимы для воссоздания личности персонажа» [Казанцева: 5]. Так, в беллетризованной биографии автор может позволить себе выразить свое мнение об изображаемых персонажах: это заметно на уровне описаний, а также показанного в книге отношения Лорки к этим людям. Как и в приведенном выше примере с Сальвадором Дали, Осповат очевидно негативно относится к Карлосу Морла Линчу (а ведь он был близким знакомым Лорки), это проявляется, в частности, в такой его характеристике как «Карлос, падкий до знаменитостей» [Осповат 1965: 363] или в сцене, когда Линч дает совет

⁹² Ср. у Дали: «Я стал избегать встреч с ним <Лоркой. — О. М.> и с компанией, которая все очевидней становилась его <выделено Дали. — О. М.> компанией. То был апогей его влияния, которому никто не мог противиться, и, наверное, тогда, единственный раз в жизни, мне довелось узнать нечто подобное мукам ревности. Едва ли не каждый вечер мы всей компанией шли по Пасео-де-ла-Кастельяна в кафе, заранее зная, что и сегодня во всем блеске нам предстанет Федерико, этот буйный, горящий алмаз. Как часто я вдруг срывался и бежал от них со всех ног, прятался три, четыре, пять дней... Никто так и не выведal у меня тайну этих исчезновений, и пока что — пока что! — я не склонен приподнимать завесу...» [Дали 1997a: 238]

⁹³ Напомним, что главным событием на Выставке стали советский и немецкий павильоны; однако выделялся испанский павильон, оформленный при участии Пабло Пикассо (была выставлена его картина «Герника»).

Лорке «о том, как неблагоразумно было накануне премьеры ставить себя под удар, публикуя подобное интервью в “Эль Соль”» [Там же: 377] — Лорка сух и сдержан в ответ на «заботливые» советы и выпады против коммунистических взглядов Р. Альберти); а также в явном умолчании — Лорка довольно много общался с этим человеком в последние годы своей жизни, но в повествовании Осповата он не играет почти никакой роли, его значение в жизни Лорки сильно преуменьшено автором (можно сказать, почти замалчивается). И лишь в финале книги читатель узнает причину авторской оценки Осповата:

Поверенный в делах Чили в Мадриде, Карлос Морла Линч, откажет в убежище другу его <Лорки. — О. М.> Мигелю Эрнандесу и Мигель Эрнандес умрет во франкистской тюрьме [Там же: 419]⁹⁴.

Описывая некоторые структурные принципы беллетризованной биографии (главным образом, композиционные и стилистические), укажем, что главной особенностью повествования в книге является использование несобственно-прямой речи: в речь повествователя «вкрапляются» «голоса» персонажей. Так, например, в тексте представлен многомерный взгляд на Лорку: читатель воспринимает его не только с позиции повествователя, но и глазами других героев, принадлежащих к самым разным слоям общества или разным регионам Испании:

Все же этот парень — смуглый, широколобый, с черными, гладко зачесанными назад волосами — чем-то располагает к себе сеньору Пиляр, и она благосклонно откликается на его простодушную попытку завязать с ней разговор в антракте [Там же: 267].

(«Этот парень — смуглый, широколобый, с черными, гладко зачесанными назад волосами», «простодушная попытка завязать разговор» — внутренний монолог сеньоры Пиляр, «чем-то располагает к себе», «благосклонно откликается» — точка зрения повествователя); сравним также:

А что выйдет из его приятеля-гранадца? Этот о мудрости вообще не заботится, к лекциям — никакого интереса. Целыми днями носится по городу, как веселый щенок, пропадает в театрах, а вернется в Резиденцию — и все поставит вверх дном, только и слышно: “Федерико, спой!” да “Федерико, почи-тай!” [Там же: 134–135]

(«голос» директора Студенческой резиденции дона Альберто Хименеса).

⁹⁴ Заметим, что и Н. Малиновская крайне сдержана, характеризуя знакомство Морлы Линча и Лорки: «Через много лет после гибели поэта Морла Линч опубликовал (правда, с большими пропусками) те страницы своего дневника, которые касаются Лорки. Эта объемистая книга — важнейшее из документальных свидетельств, относящихся к последним восьми годам жизни поэта» [Малиновская 1997: 618]. О самом мемуаристе в комментарии умалчивается.

Лорка изображен с разных точек зрения: близких людей — отца, друзей; с точки зрения не любящих его или завидующих ему персонажей (как например, Сальвадора Дали). Автор книги показывает, что никто из окружения Лорки не отрицал его таланта и обаяния⁹⁵; человеческую и творческую загадку Лорки автор пытается разгадать вместе с теми, кто знал поэта лично:

В чем секрет обаяния Федерико, странной власти его над людьми в такие минуты, как не в этой стихии, которая, не уместаясь внутри него, выплескивается наружу, захлестывает окружающих? И не в счастье ли ощутить себя — пусть на мгновение! — соучастником творчества заключается разгадка необыкновенного чувства, испытанного всяким, кто провел с Федерико хотя бы вечер! [Там же: 211].

В книге часто акцентируется андалусское происхождение Лорки:

Какие цыганские колдуньи ворожили этому андалусцу? На всем, к чему бы он ни прикоснулся, так и оттискивается печать его личности! [Там же: 266] (несобственно-прямая речь служит средством передачи внутреннего монолога Дали);

Почему так внимательно слушают они этого широкоплечего андалусца? [Там же: 384] («внутренний монолог» артистов театра);

А все-таки этот окаянный гранадец заставил и его почувствовать себя заодно с несчастным цыганом [Там же: 279–280] («голос» Игнасио Санчеса Мехиаса)⁹⁶.

Осповат зачастую прибегает к иронии как одной из форм выражения авторской точки зрения⁹⁷. Например, на страницах, посвященных диктатору

⁹⁵ Общее место при описании Лорки в мемуарах — его неотразимое обаяние.

⁹⁶ Ср. также: «Репетируя пролог с Федерико, Маргарита-Башмачница ловила себя на том, что и впрямь готова почувствовать себя созданием его фантазии. Даже ее заставлял он поверить на миг, что сам не знает, откуда взялась вода в цилиндре. Гордость, почти материнская, смешивалась в ней с легкой ревностью: мало этому андалусцу стихов и пьес — того и гляди станет с нами, актерами, состязаться!» [Осповат 1965: 330] («внутренний монолог» Маргариты Ксиргу).

⁹⁷ Можно предположить, что за иронией по отношению к диктатуре М. Примо де Риверы стоит отношение автора к политическому устройству в собственной стране. В особенности это касается строк о цензуре, свободах и бюрократии. Показателен также фрагмент, описывающий аресты и расстрелы в начале франкистского мятежа в Гранаде: «Но страшнее всего сам страх, придавивший гордого и независимого гранадца, заставляющий его не выходить из дому без крайней надобности, беспрекословно выполнять распоряжения новых властей и не спать до утра, замирая, как только в конце улицы взвывает автомобиль, одолевая подъем. За мной? Приближается, затормозил... Нет, к соседям. Тишина, потом полузадушенный женский вопль, плач детей. Машина, взревев, удаляется. И — тайное, от самого себя скрываемое облегчение: на этот раз не меня! А время идет, и ужас постепенно становится частью быта — с ним свыкаются,

М. Примо де Ривере, иронический эффект возникает от диссонанса характеристик повествователя и воспроизведения точки зрения самого персонажа:

А в божественности своей миссии генерал нисколько не сомневается. Андалусский помещик, потомственный военный, он распоряжается Испанией с патриархальной простотой и чисто профессиональной решительностью. Ему ясно, что в бедствиях государства повинна только одна категория людей — так называемые политики: все они плуты, все безбожники, всех их нужно вывести на чистую воду и упрятать в тюрьму [Там же: 191]⁹⁸.

Для создания испанского колорита автор вводит в текст культурные и языковые реалии. Например:

Наверное, это маленький — с зеленый апельсин величиной — чертенок, взъерошенный и хлопотливый [Там же: 15].

Сравнение с апельсином понятно и привычно для испанцев, на данном примере видно, что различные стадии созревания апельсина известны даже ребенку.

<...> играл он вяло, *sin duende*, и что дон Антонио, будь он жив, не похвалил бы его за такое исполнение [Там же: 65].

Sin duende — «без вдохновения». Осповат поясняет выражение *con duende*: «с увлечением, по-настоящему». Понятие дуэнде, важное в андалусском канте хондо, неоднократно появляется на страницах книги.

Приговор был произнесен, и свистящее словечко “*cursi*” пронеслось над аудиторией [Там же: 86].

Cursi — пошлый, безвкусный, вульгарный. Объяснение слову дано на несколько страниц раньше — «апогей пошлости, безвкусицы, дурного тона» [Там же: 72].

о нем говорят, как о самой обычной вещи, прибегая к безобидно звучащим выражениям вроде словечка “взяли”. “Вы слышали? — сегодня взяли врача Рафаэля Гарсиа Дуарте”. <...> “Прогулка” тоже новое словцо, им заменяют слишком откровенное слово “расстрел”» [Осповат 1965: 412]. Напомним, что Осповат создает свою книгу во времена оттепели, а пишет о 1936 г., когда описанные им события с равной степенью вероятности происходили и в Советском Союзе.

⁹⁸ Ср.: «Обо всем на свете он высказывается безапелляционно, как приличествует человеку, выражающему мнение всей испанской нации. С такою же безапелляционностью генерал извещает нацию о том, что ее мнение по тому или иному вопросу коренным образом изменилось» [Осповат 1965: 191–192]; «Перечитывая речи диктатора, можно было бы отметить немало примеров подобной непоследовательности. Но кому же, кроме презируемых им политиков, придет в голову перечитывать эти бесконечные речи?» [Там же: 192].

Важно отметить, что Осповат вводит в книгу образы, связанные с корридой:

На экзамене Федерико получил ноль — круглый и огромный, как арена для боя быков [Там же: 97];

Мадридская публика упряма и зла, что хороший бык, сразить ее можно только безошибочным ударом, а удар, нанесенный неопытной рукой, лишь раздражит быка...» [Там же: 138].

Бой быков — культурная реалья, наиболее тесно сопряженная в сознании широкого читателя с Испанией. Кроме того, Осповат как исследователь творчества Лорки, несомненно, знал о том, что поэт был большим знатоком и любителем искусства тавромахии, что нашло отражение в его поэзии.

Помнит ли он Каобу? Еще бы не помнить! И генерал целует кончики пальцев, представив себе носительницу этого экзотического прозвища [Там же: 195].

(Характерный испанский жест — в восторге целовать кончики пальцев);

Как заправский афисионадо, он срывает с себя галстук, воротничок, стаскивает пиджак и швыряет все это на сцену, под ноги Федерико. Так чествуют победившего матадора [Там же: 280]

Aficionado — увлеченный чем-либо человек, в данном случае — заядлый любитель корриды; «болельщик», как поясняет Осповат несколькими страницами ранее [Там же: 276].

Заметим, что автор раскрывает значение слов и выражений, которые могут быть незнакомы читателю, и не перенасыщает текст экзотизмами.

В одном значимом случае испанское слово остается без пояснений. Последний путь Лорки — путь к расстрелу — показан глазами человека, который вынужден выполнять роль шофера и отвозить приговоренных к месту расстрела, — «сеньора Фулано»⁹⁹. Фамилия персонажу дана говорящая: *fulano* по-испански — «имярек», «некто»; «неопределенный или воображаемый человек», но автор, видимо, сознательно не дает пояснений, создавая зловещую фигуру господина Некто:

Сеньор Фулано был не злой человек, просто он считал, что каждый должен вести себя в соответствии с обстоятельствами. Вот он, например, делал то, что ему положено [Там же: 420];

Какое ему в конце концов дело до политики; он человек лояльный, исполняет, что приказано! Кончат же они когда-нибудь наводить свой порядок, и все забудется [Там же].

Таким образом, автор рассчитывает, что его намек поймет лишь малая часть аудитории, владеющая испанским языком. Не имея достоверных

⁹⁹ Из исследований Яна Гибсона известно о принудительной мобилизации людей, имевших машины.

данных о смерти Лорки, Осповат создает персонажа, которому дает выдуманное имя, отсылающее одновременно к теме «анонимного» зла, действующего через «маленького человека» без имени, важной для культуры XX в. и актуализированной дискуссиями вокруг процесса и казни Эйхмана (1960–62)¹⁰⁰.

Говоря о Лорке и подробно характеризуя его внутренний мир, автор превращает биографию и творческую судьбу поэта (не только для читателя, но и для себя, в первую очередь¹⁰¹) в предельно конкретную, «вещную», почти осязаемую. Так, например, постоянно подчеркивается обаяние поэта («при одном только имени Федерико лица добрели» [Там же: 91]; «и всем <...> небо в этот день почему-то кажется голубее, воздух — прозрачнее, а запах цветов — настойчивее, чем обычно» [Там же: 210]; «сейчас он <Хосе Мора Гуарнидо. — О. М.> просто шагает вместе с Федерико по улице и, повинаясь невесте откуда взявшемуся чувству приязни к этому юнцу, забыв о разнице лет, изливает душу» [Там же: 67]), однако умеющим отстоять при необходимости свою точку зрения («только одна мать знает, сколько упрямства за этой мягкостью» [Там же: 57]).

Однако при всей своей мягкости и общительности Лорка показан в книге закрытым человеком, который не делился даже с близкими людьми своими сокровенными переживаниями:

Никому неизвестно, что произошло этим летом в Гранаде. Ни с одним из друзей Федерико не поделился своей болью. Ее след промелькнул только в письмах Федерико молодому колумбийскому поэту Хорхе Саламеа [Там же: 285].

Внутренняя жизнь для Лорки столь же важна, как «внешняя», но они протекают параллельно, лишь отчасти соприкасаясь друг с другом:

Он жил теперь словно двумя разными жизнями. Не только университет, но и вечера в “Аламеде”, беседы с друзьями, даже музыка — все это было одной, внешней жизнью. Никто не догадывался о другой, лишь донья Висента вздыхала по ночам, прислушиваясь к шагам в комнате сына [Там же: 92–93]; Университет, профессия, карьера — все это кажется чем-то бесконечно далеким, почти нереальным. Он не понимает сверстников, мечтающих поскорее вырасти. Куда торопиться? Ему еще не надоело бродить по улицам Гранады, трогать шершавые и теплые камни мавританских зданий или, забравшись по-

¹⁰⁰ Добавим, что впоследствии именно Л. Осповат переводил вторую часть книги Яна Гибсона, в которой непосредственно описано убийство поэта [Гибсон].

¹⁰¹ Даже более двадцати лет спустя после выхода книги Л. Осповат признается, что Лорка им не разгадан: “<...> las búsquedas de lo que yo denominaría el “secreto” de García Lorca para mí no han terminado todavía y no sé si terminarán algún día” [Ospovat: 158] — пер.: «Поиски того, что я бы назвал “тайной” Гарсия Лорки, для меня до сих пор не окончены и не думаю, что они когда-нибудь закончатся».

глубже в сад под стенами Альамбры, часами слушать сонное бормотание воды. И ждать какого-то чуда, которое обязательно должно случиться [Там же: 57–58]; Есть у него любимая забава, ребячество, в котором он никому бы не признался: зажмуриться, зажать уши — и сразу все исчезнет. Исчезнет это вечернее небо, и коврик на стене, и голос отца внизу, и едва слышный плеск Дарро за окном. Останутся только оглушительные удары сердца и радужные круги перед глазами. Но стоит открыть глаза, отнять пальцы от ушей — и все вернется таким же, даже лучше, чем прежде. Ворвутся с улицы звонкие голоса, и небо с первыми звездами опрокинется прямо в комнату. В его власти вызвать весь этот мир из небытия, заставить его звучать, переливаться красками. Сознание — нет, еще только предчувствие своей силы просыпается в нем [Там же: 58]; ...А за всем тем, проглядывает ли Федерико газеты, сидит ли в библиотеке, дружится ли с друзьями, — в нем безостановочно идет незримая работа, смысл которой темен ему самому [Там же: 158].

Осповат, таким образом, раскрывает экзистенциальную драму главного героя своей книги.

Одинок первый учитель музыки Лорки, Антонио Сегура. Лорка по целому ряду признаков сопоставлен в книге с Мануэлем де Фальей¹⁰², который тоже одинок. Осповат показывает внутреннее родство двух художников:

Откуда, ну откуда так знает его этот широколицый мальчишка, которому он в отца годится? Откуда ему знать о бессонных ночах, о вечно грызущей неудовлетворенности сделанным, об одиночестве, о редких минутах счастья, когда вдруг почувствуешь: получилось, вышло! И все-таки он, несомненно, знает все это — и не только знает, но и каким-то непостижимым образом умеет передать, воспроизвести всем своим существом! Сходя по лестнице навстречу молодым голосам, Мануэль де Фалья с удивлением думает о том, что осенью, когда почти все закоулочники снова покинут Гранаду, ему никого так не будет не доставать, как этого мальчишки [Там же: 167].

Одиночество художника — сквозная тема книги. В книге подчеркнуто одиночество Сегуры, де Фальи, Мачадо и даже Дали, которые являются своеобразными двойниками Лорки.

Отношениям Лорки и де Фальи посвящено не так много страниц, но это одна из важнейших сюжетных линий повествования. Известно, что де Фалья считал Лорку исключительно одаренным музыкантом и сожалел, что тот не стал композитором («<...> Федерико <...> заслуживал осуждения: обладать такими способностями — и променять музыку на литературу!..» [Там же: 165]). В свою очередь, подчеркнуто восхищение, глубокое уважение Лорки к композитору:

¹⁰² Фалья-и-Матью, Мануэль де (Falla, Manuel de; 1876–1946) — выдающийся испанский композитор XX в., музыковед, музыкальный критик, пианист. Ученик Фелипе Педреля, пропагандировал испанский песенный фольклор, дружил с французскими музыкантами-импрессионистами. После поражения Республики в знак протеста против режима Франко эмигрировал в Аргентину.

Все восхищало его в доне Мануэле — взыскательность к себе, безразличие к славе, отвращение к громким словам, пунктуальность, граничащая с педантизмом. Даже благочестие, чуждое всякого фанатизма, напоминавшее Федерико наивную набожность его земляков. Он знал, что композитор равнодушен к его стихам, осуждает его за измену музыке, считает дилетантом — ну и пусть... Было радостью хоть чем-нибудь помочь этому человеку, развлечь, увидеть редкую улыбку на его лице. Было радостью просто сидеть подле него, молчать, слушать неторопливую речь [Там же: 168]¹⁰³.

Недаром начало франкистского мятежа и известие об аресте Лорки описаны с точки зрения Мануэля де Фальи: 18 июля — день Святого Федерико, отец и сын отмечали именины, Федерико накануне приехал из Мадрида в Гранаду и дон Мануэль, как обычно, собирался в гости к семье Гарсиа, но именно в этот день начался мятеж. Известно, что после ареста поэта только М. де Фалья ходил в комендатуру, пытался выяснить судьбу Лорки, спасти его, не побоявшись быть арестованным и расстрелянным самому.

Конкретность облика Лорки приобретает бóльшую глубину благодаря изображению его артистизма — умения пародировать (не подражать, а ухватить суть пародируемого):

Федерико еще в детстве заставлял всю семью покатываться со смеху, показывая, как донья Висента ищет пропавший клубок ниток по всему дому или как гневается отец, если заговорить с ним о делах перед обедом. С годами лицедейство вошло в привычку, Федерико слыл пересмешиником, хотя и сам он не мог бы сказать, что тут было от игры, а что — от жгучего, становившегося порой непреодолимым желания проникнуть в чувства другого человека, через внешнее — жест, походку, манеры — прикоснуться к чему-то сокровенному в нем.

Еще он любил развлекаться тем, что проигрывал на пианино музыкальные отрывки, заставляя окружающих догадываться, откуда это. “Из Шопена!” — говорила мать, заслышав славянскую, элегически-танцевальную мелодию. “А это?” — “Это, пожалуй, из Бетховена”. — “А это?” — “Ну, это твой новый любимец-француз, как его там, словно кошка ходит по клавишам...” — “Ничего подобного, — смеялся Федерико, — это все Федерико Гарсиа Шопен, Федерико ван Бетховен, Федерико Гарсиа Дебюсси!” [Там же: 81].

Это свойство Лорки, по мнению Осповата, служило ему подспорьем в собственном творчестве: помогало понять внешние влияния, освободиться от них, понять подражательность или несовершенство своих ранних стихов, находить верную тональность для каждой мысли, которую он хотел выразить.

¹⁰³ Ср. также: «Еще в Мадриде, отхлопывая до боли ладони на представлениях балетов де Фальи, на концертах, где исполнялись его произведения, Федерико не без ревнивого чувства говорил себе: “Вот человек, который в своем деле достиг того, к чему я в своем только еще подбираюсь”» [Осповат 1965: 167]; «Ни к одному поэту не пошел бы Федерико в ученики так охотно, как к этому композитору» [Там же: 168].

Музыкальность и театральность Лорки подчеркнуты Осповатом как важные составляющие поэтического дара. Разные грани таланта Лорки (выдающиеся способности к музыке, к поэтическому творчеству, к рисованию, к актерской игре) дополняют друг друга и формируют его как гармоническую личность.

Столь же подробно, останавливаясь на отдельных деталях восприятия поэтом окружающей реальности, пишет автор о формировании и оформлении замыслов Лорки. Осповат демонстрирует, как жизненная ситуация, воспоминание, меткое народное слово начинают складываться в голове поэта в окончательный текст, как внимательно он прислушивается, например, к андалусской речи:

Еще в детстве Федерико слышал выражение “buey de agua” — “водяной вол” — так называют мощный поток в оросительном канале. Теперь знакомые слова вдруг поразили его. Невозможно было точнее сказать об этой массе воды, об ее медлительной, неудержимой силе. Точность была результатом смелости: тот, кто первым произнес эти слова, не сравнивал, не уподоблял — он дерзко столкнул два различных понятия, словно два мира соединил.

Он стал внимательно прислушиваться ко всему, что говорили вокруг. Любимую сладость детворы — яичные желтки в сиропе — называли “небесное сало”. Другое лакомство звалось “вздохи монашки”. “Половинка апельсина”, — говорили, имея в виду небесный купол. Работник, тащивший целую охапку влажных прутьев, объяснил деловито, что ивняк всегда растет “у реки на языке”.

Сам не зная зачем, Федерико копил эти выражения, повторял их про себя, поворачивал так и этак, пробовал придумывать свои. Это стало игрой, вошло в привычку¹⁰⁴ [Там же: 77].

Осповат показывает, как эти народные выражения помогают Лорке выстраивать стихотворные образы¹⁰⁵.

Столь же зыбкой является граница между «биографией» и «творчеством», когда Лорка размышляет о своих будущих персонажах, перевоплощаясь в них на какое-то время:

Он сам был Марианой, он вышивал запретное знамя, ждал вестей, изнывал от тревоги и страха [Там же: 208];

<...> сочиняя пьесу, он и в самом деле был Марианой Пинедой [Там же: 259];

Прежде чем Морено Вилья захлопнул книгу, Федерико успел прожить целую жизнь [Там же: 207].

¹⁰⁴ Осповат обращает внимание читателя на те обороты речи, которые могли бы гипотетически интересовать Лорку, старается восстановить его творческий процесс. Упомянутые Осповатом выражения Лорка приводит в лекции «Поэтический образ дона Луиса де Гонгоры» [Гарсиа Лорка 1987: 252], а идиома «водяные волны» используется в «Романсе обреченного».

¹⁰⁵ См., напр., описание создания «Сомнамбулического романса» и в особенности ряд языковых образов и ассоциаций к ключевому в романсе слову *verde* (зеленый) [Осповат 1965: 203].

В приведенных выше примерах содержится описание собственных ощущений Лорки, попытки реконструировать его понимание, осознание собственного творческого процесса. Но и другие люди замечают за ним эту особенность:

Не нравится Анне Марии лишь то, что, постоянно бывая наедине с Федерико, она тем не менее ни на миг не бывает по-настоящему наедине с ним. Ревнивым женским чутьем угадывает она целый рой невидимых существ, которые рождаются в фантазии Федерико и повсюду сопровождают его. Он болтает, смеется, слушает ее истории, а тени этих существ все время пробегают по его лицу, их отражения возникают в глубине его глаз. Любая фраза, западающая в его память, может пустить там корни, обрасти подробностями, положить начало целому характеру... и вот уже Анна Мария не знает, кто перед нею — Федерико или кто-то другой, завладевший его воображением [Там же: 263].

В книге прослеживается и эволюция Лорки-художника.

Истоки *фольклоризма* Лорки Осповат находит в его биографии. Читатель узнает, что отец поэта был знатоком и замечательным исполнителем народных песен, а мать великолепно играла на фортепиано и пела романсы, в доме часто собирались гости, все вместе пели, и Федерико с детства был приучен к тому, что в доме звучит хорошая музыка:

У взрослых была своя игра: песня. Стоило матери начать вполголоса за шитьем какой-нибудь романс — а знала она их множество, — и словно приоткрывалась дверь, за которой происходили увлекательные события. <...> Не меняя выражения лица, донья Висента становилась поочередно каждым из тех людей, о которых пела <...>. Все кругом играли в ту же игру — уличный разносчик, выпевавший по утрам свой прегон; погонщик мулов, что брел за телегой, мурлыкая себе под нос; прачки, стиравшие белье на речке; крестьяне, молотившие пшеницу, — их песня так и называлась “Молотильная” — “Trillera”. Многим песням выучился Федерико у няни. Но больше всего ему нравились те, которые слышал он от отца [Там же: 21–22]¹⁰⁶.

От односельчан узнавал Лорка-ребенок не только песни, но и народные поверья, в которых сплелись языческие и христианские верования:

Старая Марикита втаскивала в кухню свою корзину. Пока мать торговалась с ней, покупая спаржу и дикий салат, старуха успевала рассказать о многом. Например, о том, как однажды, еще девчонкой, она видала самого Сант-Яго.

¹⁰⁶ Ср.: «Федерико знал, что сначала отец будет петь самые жалобные песни, где слово “смерть” повторяется так же часто, как “любовь”, и что эти песни он будет петь в одиночку, но потом гости потребуют более веселых куплетов и станут им подпевать. А потом закричат: “Севильяна!”, или: “Алегрия!” — и начнут очищать место для танцев, и тут-то мать отправит Федерико в постель...» [Осповат 1965: 23].

Ровно в полночь он летел на белом как снег коне по звездному июльскому небу, и сотни ангелов неслись за ним [Там же: 18–20]¹⁰⁷.

И родители, и окружающие много рассказывали ему об истории родных мест, прививая вдумчивое и уважительное отношение к истории и историческим деятелям своей страны, к тому, что историю формируют и жизнь, и поступки обыкновенных людей, а не только деяния королей и рыцарей (Осповат опирается на выдвинутую Мигелем де Унамуно в работе «Об исконности» (1895) концепцию «интраистории», которая формируется благодаря ежедневной, казалось бы, незаметной жизни людей, объединяющей и помогающей ощущать себя как нацию¹⁰⁸):

<...> отец, глянув за окно, за которым свирепствовала осенняя непогода, ронял: “Ну и ливень! Словно в тот день, когда застрелили Сафру и Кармону”. Тут уж нужно было не отставать от него до тех пор, пока он не сдастся и не присядет в свое любимое кресло. Сафра и Кармона были бандолéрос — разбойники, державшие когда-то в страхе всю провинцию. Впрочем, не всю: бедных людей они не обижали, зато уж ростовщикам, злым чиновникам, несправедливым судьям не давали спуска. <...> Дон Федерико рассказывал и о совсем недавних временах, когда по всем дорогам гвардейцы гонялись за бандитами, — правда, уже не такими благородными, как Сафра и Кармона. <...> А то вдруг обнаруживалось, что и Фуэнте Вакерос, и другие селения, и даже сама Гранада, о которой Федерико уже столько слышал, — все это когда-то принадлежало чужим людям, маврам, и было отвоевано в жестокой войне. Рассказы матери об этой войне походили на сказку, но в сказке всегда известно, кому надо сочувствовать, кого ненавидеть, а тут иногда он не мог понять, за кого мать — за испанцев или за мавров? И те и другие были храбры и великодушны, и те и другие совершали великолепные подвиги. Конечно, хорошо, что мы их победили, и все же Федерико тайком жалел злополучного короля Боабдила <...> [Там же: 18–20].

В последней процитированной фразе очевидно также стремление Осповата подчеркнуть зарождающийся (сознательно прививаемый родителями) интерес Лорки к богатому культурному прошлому Андалусии. Автор книги заостряет внимание читателя на римской, мавританской, а также собственно испанской и цыганской составляющих, которые все вместе и формируют единое целое, называемое «культурой испанского юга», где уже невозможно отделить одно культурное наслоение от другого и определить, какое из них важнее. Осповат подчеркивает, что Лорка обладал глубокими познаниями в области родной культуры, истории, фольклора, всю жизнь

¹⁰⁷ Ср. со стихотворением Лорки «Сант-Яго (наивная баллада)» (сборник «Книга стихов», 1931).

¹⁰⁸ Ср.: «<...> разработанное Мигелем де Унамуно противопоставление “истории” и “интраистории”: официальной истории, которую вершат в кабинетах, салонах, на площадях больших городов, и незаметной истории народа, который “молчит, молится и платит” и передает из поколения в поколение свои традиции» [Тертерян, Осповат: 9].

пропагандировал их, относился к ним с неизменным уважением и восхищением, бесконечно обязан им творчески (о чем сам поэт постоянно упоминал, устно и письменно).

Разумеется, Осповат говорит и о литературной традиции, питавшей творчество Лорки, а также о ее соотношении с современной поэзией¹⁰⁹. Поэт экспериментировал в духе современных ему модных течений («Федерико одним из первых попробовал писать в новой манере» [Там же: 256] <речь идет о сюрреализме. — *О. М.*>; «Игра <в анаглифы, придуманная, видимо, другом Лорки ультраистом Гильермо де Торре. — *О. М.*> поправилась Федерико. Он быстро освоил ее секреты, одержал несколько побед и вскоре выступил в роли реформатора» [Там же: 251]), однако шел своим путем. Эта самостоятельность и независимость по отношению к многочисленным модным литературным течениям подчеркнута в книге особо:

Федерико слушал внимательно, но сам помалкивал. Когда к нему подступали, требуя высказаться — с кем он: с ультраистами, с модернистами? — отвечал, смеясь: “С жизнью. Я — “жизнист”!”¹¹⁰ [Там же: 154];

Он-то <Сальвадор Дали. — *О. М.*> знал — быть может, лучше, чем кто-либо, — с каким упорством, скрытым под внешней мягкостью и уступчивостью, отстаивает Федерико свою крестьянскую цельность¹¹¹, свою стихийную, нерассуждающую веру в добро. Он догадывался, что и теперь Федерико повинует не ему, а внутреннему своему голосу, бредет собственной неисповедимой тропой, которая только на миг совпала с его, Сальвадора, расчисленным путем [Там же: 261].

Поэтических наставников в прямом смысле у Лорки не было, но Осповат указывает на тех поэтов, у которых Лорка, как он сам считал, учился, и особенно выделяет Хуана Рамона Хименеса и Антонио Мачадо.

Однако, как показано в книге, свой путь в искусстве Лорка нашел с помощью древнего андалусского искусства канте хондо:

Федерико перечитывает стихотворение вслух. Собственный голос кажется ему незнакомым. Такого он еще не писал. Явственной, чем когда-либо, был он в этих стихах самим собою, но он был и гитаристом Анхелем, и стариком кан-

¹⁰⁹ Книга содержит теоретические рассуждения об испанской поэзии: о романах [Осповат 1965: 110, 348], канте хондо [Там же: 148–150, 174–175], а также анализ отдельных текстов — напр., «Сомнамбулического романа» [Там же: 201–204], «Неверной жены» [Там же: 232–235] и цикла «Цыганское романсеро» в целом, анализ трагедий «Кровавая свадьба» [Там же: 356–360], «Йерма» [Там же: 374–376, 379–380], «Донья Росита» [Там же: 387–389], «Дом Бернарды Альбы» [Там же: 401–402, 406].

¹¹⁰ Этот фрагмент взят из воспоминаний Гильермо де Торре [Торре: 228].

¹¹¹ Заметим, что Лорка и Дали в книге также имплицитно противопоставлены по признаку происхождения: Лорка — из образованной, зажиточной семьи землевладельца, но он крестьянских кровей, близок народу; Дали — маркиз де Пуболь, его отец — состоятельный нотариус.

таором, и каждым из тех, с кем делил тоску и страсть старинной андалусской песни. Канте хондо, канте хондо... Как пароль, как заклинание повторяет Федерико два слова. Он ощущает всем телом: перевал позади [Там же: 159]; Древняя андалусская песня вела за собой Федерико, учила своему языку, который чем дальше, тем больше казался ему похожим на полузабытый язык раннего детства. Нет, не гостем чувствовал он себя во владениях канте хондо — скорее законным наследником, не объявлявшимся до поры. И не за малой данью, не за примерами для подражания пришел он сюда — ему нужен был весь обступивший его мир, со всем, что угадывалось в его глубинах. Завоевать этот мир для поэзии, перенести его целиком в свои стихи — вот чего он хотел [Там же: 163]; Да, он сумел проникнуть в душу Андалусии, постиг ее сокровенный язык, научился извлекать ее поэтическую сущность [Там же: 221]; <...> выходят, наконец, из печати “Стихи о канте хондо” и, оторвав их с усилием от себя, Федерико, быть может, впервые по-настоящему осознает, какой незримой опорой служила ему целых десять лет эта книга [Там же: 337]¹¹².

Как особый эстетический принцип Лорки трактуется его интерес к звучащему слову — поэт был глубоко убежден, что стихотворения надо читать вслух, а не печатать:

Он понял, почему романсы в книгах напоминали засушенных бабочек. Стихи рождались, чтобы звучать. На бумаге слово было мертвым, в устах оно оживало, приобретало объем, вес, цвет [Там же: 93]; Стихи, оказывается, не жили сами по себе, они нуждались в слушателях, в людях, которые становились бы им сопричастны. Внимание этих людей, их волнение, биение сердец, подавленный вздох — все это было органической частью стихотворения, и только со всем этим стихи приобретали свою настоящую силу [Там же: 94].

Эта любовь доходила до острого нежелания видеть свои стихи напечатанными, «мертвыми»:

Молодого автора, возрождающего традиции устной поэзии, награждали лестными прозвищами — его называли “последним хугларом”, сравнивали со средневековыми трубадурами и жонглерами, а вождем ультраистов Гильермо

¹¹² Осповат также показывает, как благодаря встрече с Лоркой собственный голос находят другие поэты, в частности, кубинец Николас Гильен: «Всю дорогу до отеля Федерико продолжал дожимать Николаса расспросами; и, посвящая его в тайны сона, где счастливо встретились два потока — негритянский и креольский, Гильен почему-то испытывал такое чувство, как будто не спутнику, а себе самому открывает он глаза, как будто многие мелочи, порознь жившие в памяти, соединяются вдруг, становятся необыкновенно значительными от одного лишь присутствия этого человека» [Осповат 1965: 319] и далее: «Теперь он знал, что за голос не давал ему покоя всю ночь — наконец-то собственный его голос!» [Там же: 320].

де ла Торре изобрел даже специальный неологизм, окрестив Федерико поэтом догутенберговской эпохи — poeta regutenbergesco [Там же: 144]¹¹³.

Заметим, что любовь к звучащему слову неразрывно связана у Лорки с трепетным отношением к адресату стихов — слушателю.

О гражданской позиции Лорки сложно говорить в отрыве от исторических событий, происходивших в Испании. Год рождения и год смерти Лорки — важные вехи в истории Испании. Лорка родился в 1898 г., когда Испания в войне с США потеряла свои последние колонии, что стало национальной катастрофой и положило начало деятельности испанских писателей и философов, ставших известными под названием «поколение 98 года». Погиб поэт в 1936 г. — через месяц после начала гражданской войны в Испании. В промежутке между этими двумя датами уместились деятельность «поколения 98 года»; поднятые социалистами и анархистами в 1900-е гг. стачки и забастовки рабочих по всей стране, жестоко подавленные армией; Первая Мировая война (в которой Испания не принимала участия), диктатура Primo de Rivera (1923–1930), падение монархии, установление республики (1931), «черное двухлетие» (1934–1935), победа Народного фронта на парламентских выборах и франкистский мятеж. Автор рассматривает историю Испании в широкой перспективе (об этом свидетельствуют замечания о мавританском и даже римском периоде истории Андалусии, о колониях Испании, о XIX в. и о современном Лорке периоде). Исторический фон описан как извне, с точки зрения русского повествователя, так и изнутри, глазами рядового испанского обывателя. Например, мнение отца Лорки о поражении испанцев в испано-американской войне представлено в книге как позиция обычного жителя испанского села:

В Фуэнте Вакеросе с самого начала не видели в этой войне ничего хорошего. Бог с ними, с заморскими владениями, сколько денег они съедают, сколько забирают людей! Обошлись бы вполне и без них, уж себя-то Испания прокормит. Взять хотя наши места — дайте срок, завалим всю страну сахаром не хуже кубинского! Ну, да разве генералы об этом думают, им бы только в солдатики поиграть, а мы плати... [Там же: 8–9].

¹¹³ Ср.: «С некоторых пор литературная молодежь заговорила о новом поэте — юном андалусце из Студенческой резиденции, который не публиковал своих стихотворений, однако не отказывался прочесть их в дружеской компании» [Осповат 1965: 143]; «<...> до каких пор Федерико будет отказываться публиковать свои стихи? <...> Ведь дошло до того, что в печати появляются стихотворения всяких юнцов, явно подражающих Федерико, а сам он продолжает оставаться неизвестным широкой публике» [Там же: 155]. В своих описаниях Осповат мог опираться на свидетельства современников — ср.: [Торре: 231–232; Мора Гуарнидо: 194–195, 197–198; Альберти 1968: 167, 213].

Поэт не интересовался политическими событиями, но, тем не менее, атмосфера в стране не могла не воздействовать на него. Поначалу Лорка был совершенно равнодушен к политике:

Один Федерико оставался спокоен. Журчащий голос профессора нагонял на него дремоту, и он, как в университете, чувствовал себя безнадежно неспособным к восприятию отвлеченных идей. То, что говорил дон Фернандо, было очень умно и, по-видимому, справедливо, но все это скользило где-то по поверхности, не задевая чувств. “Общественные силы”, “оппозиция”, “анархисты”, “социалисты” — каждое из этих понятий оставалось для него только словом, сочетанием букв, за которым ничего не стояло [Там же: 90];

Как всегда, Федерико пропускает мимо ушей политические рассуждения профессора [Там же: 156–157];

Ах, да какое ему в конце концов дело до водевильных похождений диктатора, до угодливой газетной трескотни, до приглушенных, с оглядкой через плечо, разговоров о свободе? Его свобода — поэзия [Там же: 199];

<...> ведь политикой он по-прежнему не интересовался [Там же: 362].

Тем не менее, он совершает впоследствии те поступки, которые могут быть истолкованы как поддержка левых:

Отмечают также — одни с радостью, другие с ехидством, — что сеньор Гарсиа Лорка не делает секрета из своих общественных симпатий: то он выступает в рабочей культурной ассоциации, то читает стихи в пользу политических заключенных [Там же: 390];

<...> Федерико столь неосторожно продемонстрировал свою близость к левым, приняв участие в вечере, устроенном в честь возвращения Рафаэля Альберти на родину [Там же: 396].

Кроме того, Лорка публикует смелое интервью на страницах республиканской газеты «Эль Соль» (“El Sol”) [Там же: 377–378], в его пьесе для кукольного театра «Балаганчик дона Кристобаля» содержатся злободневные шутки по адресу министров [Там же: 386–387].

По мысли автора книги, в сознании поэта идеи свободы и демократии не связаны с профессиональной политикой:

А вот я никогда не смогу стать политиком, — говорит он <Лорка. — О. М.> негромко, ни к кому не обращаясь, словно думая вслух. — Я революционер, потому что настоящий поэт не может не быть революционером. Но политиком я не буду никогда... никогда!¹¹⁴ [Там же: 399].

¹¹⁴ Ср. в воспоминаниях Дамасо Алонсо: «Приведу слова Федерико почти в точности <...>: “<...> Я-то не стану заниматься политикой. Я — революционер. Настоящий поэт поневоле революционер. Согласен?” Я кивнул головой, понимая, какой смысл он вкладывает в свои слова. Лорка в эти минуты думал о Данте, о Гонгоре, о Лопе, о Шекспире, о Сервантесе... Он думал, что поэт, художник становится похожим на Бога, когда Словом творит новое, доселе неведомое, несуществовавшее. И он повторил отвердевшим голосом: “Но политикой я заниматься не буду. Никогда! Никогда!”» [Алонсо 1997: 269].

Можно предположить, что некоторые свои догадки, которые за отсутствием документальных источников не представлялось возможным изложить со строго научной точки зрения (например, в научной статье или монографии), автор предпочел описать в беллетризованной форме, доверяя своей научной интуиции (основанной на глубоком знании исследуемого материала). Как мы показали, осповатовская концепция биографии и творчества Лорки в рассматриваемой нами книге основывается на документальных фактах (в первую очередь — письменных и устных высказываниях самого поэта, а также воспоминаниях очевидцев) и исследованиях испанистов, в научных своих трудах автор излагает ее в иной, более строгой форме (например, уже упоминавшаяся статья «Лорка размышляет, спорит, пропагандирует»). В этой статье вновь изложены соображения о влиянии творчества Антонио Мачадо и Хуана Рамона Хименеса на поэтику Лорки, идеи о роли Мануэля де Фальи в формировании эстетических взглядов Лорки, о независимой, обособленной позиции Лорки среди авангардистов и полемике с ними, о фольклорном генезисе поэтики Лорки, а также концепция периодизации его творчества.

Возможно, в работе над книгой Осповат ориентировался на метод работы Ю. Н. Тынянова; в частности, в статье Тынянова «Безыменная любовь» (1939) содержится научная разработка темы, которая в беллетризованном виде появится в романе «Пушкин» (ч. 1–2 — 1936). В набросках к автобиографии Тынянов писал:

Моя беллетристика возникла главным образом из недовольства историей литературы, которая скользила по общим местам и неясно представляла людей, течения, развитие русской литературы. Такая “вселенская смазь”, которую учили историки литературы, понижала и произведения старых писателей. Потребность познакомиться с ними поближе и понять глубже — вот чем была для меня беллетристика. Я и теперь думаю, что художественная литература отличается от истории не “выдумкой”, а бóльшим, более близким и кровным пониманием людей и событий, бóльшим волнением о них. Никогда писатель не выдумает ничего более прекрасного и сильного, чем правда. “Выдумка” — случайность, которая не от существа дела, а от художника. И вот, когда нет случайности, а есть необходимость, начинается роман. Но взгляд должен быть много глубже, догадки и решимости много больше, и тогда приходит последнее в искусстве — ощущение подлинной правды: так могло быть, так, может быть, было [Тынянов: 20].

Осповат открывает новую страницу в русском лорковедении, широко используя возможности жанра беллетризованной биографии, он показывает становление личности и таланта Лорки. Читатель видит поэта не только в восприятии повествователя, но и современников Лорки. Беллетризованная биография поэта, опирающаяся на факты и документальные свидетельства, дает широкую панораму жизни Испании, показывает развитие культурных тенденций той эпохи, в которую жил Лорка, дает портреты людей, окружавших поэта. Работа Л. Осповата до сегодняшнего дня оста-

ется одним из ценнейших источников для лорковедов и увлекательным чтением для широкого читателя (книга была издана в 1965 г. в серии ЖЗЛ тиражом 115 000 экз.¹¹⁵; в 1982 г. переиздана тем же тиражом [Франк, Осповат]).

Книга Осповата и переводы А. М. Гелескула (по свидетельству вдовы Л. С. Осповата, В. Н. Кутейщиковой, специально выполненные для книги) дополняли успех друг друга. Популярности книги и переводов способствовали творческие вечера¹¹⁶.

Работа Осповата в силу специфики жанра не претендовавшая на роль строго научного исследования о поэте, стала событием, вехой не только в испанистике и лорковедении, но в культурной жизни советской России, познакомила сотни тысяч людей с жизнью и творчеством Лорки и событиями в Испании, способствовала популярности переводов М. Цветаевой, В. Парнаха, М. Зенкевича, М. Самаева, М. Павловой, О. Савича, И. Тыняновой, А. Гелескула.

На книгу опубликовано несколько рецензий. С ними выступили как исследователи-испанисты (И. Тертерян) и литературные критики (Вл. Огнев¹¹⁷), так и журнальные обозреватели (С. Магидсон [Магидсон], Г. Померанцева [Померанцева]), которые единодушно хвалили книгу. По словам И. Тертерян, «Биографу надо хорошо знать историю, культуру, быт испан-

¹¹⁵ В 1965 г. в серии ЖЗЛ кроме монографии Осповата изданы: *Порудоминский В.* Пирогов; *Муравьева Н.* Беранже; *Дмитриенко М.* Веласкес*; *Штоль Г.* Шлиман. (Пер. с нем.); *Лебедев А.* Чаадаев; *Можейко И.* Аун Сан; *Людвиг Э.* Гете*. (Пер. с нем.); *Моруа А.* Дюма. (Пер. с фр.); *Прокофьев В.* Желябов; *Яновская М.* Карл Либкнехт; *Гумилевский Л. И.* Зинин; *Канивец В.* Кармалюк; *Колесников М.* Миклухо-Маклай; *Лаврецкий И.* Миранда; *Марягин Г.* Постышев; *Левандовский А.* Робеспьер. (2-е изд.); *Гонионский С.* Сандино; *Алдан-Семенов А.* Семенов-Тянь-Шанский; *Луначарский А.* Силуэты (В. И. Ленин, Я. М. Свердлов, М. С. Урицкий, Г. В. Плеханов, А. Н. Радищев, Н. А. Некрасов, А. С. Пушкин и др.); *Болховитинов В.* Столетов; *Шкловский В.* Федотов; *Инфельд Л.* Эварист Галуа. (Звездочкой отмечены те немногие биографии, которые, как и книга Осповата, изданы тиражом в 115 000 экз.; тираж остальных — 65 000, 75 000 или 100 000 экз.).

¹¹⁶ См. свидетельство переводчика, филолога, социолога Б. М. Дубина: «Самое сильное впечатление, связанное с испанским, — переводы Лорки, сделанные в начале шестидесятых Анатолием Гелескулом. Почти тогда же, году в 65–66-м, я был на вечере в музее Пушкина, где Лев Самойлович Осповат рассказывал про свою только что вышедшую книгу о Лорке, а Гелескул читал переводы. Помню, зал был набит, было плохо слышно, Гелескул не читал, а почти шелестел, мы сидели высоко на ступеньках. Потом я несколько месяцев глотал все, что нашел на русском из испанской литературы, это тоже было похоже на болезнь. А после знакомства в 1970 с А. М. Гелескулом я начал учить испанский» [Калашникова 2001b]

ского народа, чтобы показать нам, как воображение Лорки воспитывалось песенным фольклором Андалусии» [Тертерян: 34] и, по мнению критика, автор, очевидно, справился с этой задачей. И. Тертерян считает, что Осповат весьма убедительно показывает, почему именно в Испании появился такой поэт — не «бесхитростный народный певец» и не «дотошный фольклорист», а «наш современник, <...> ищущий в народном мироощущении духовную опору» [Там же]. Книга Осповата не только разъясняет читателю, почему именно в Испании появился такой поэт, как Лорка, но и приближает его к русской поэтической традиции, делает частью русской культуры:

И тогда “Цыганское романсеро” Лорки прозвучит для нас не “цыганщиной”, а той цыганской вольностью, которую мы помним по Пушкину [Там же].

По мнению Вл. Огнева, успех «талантливой книги» [Огнев: 247] определило «художественное раскрытие образа поэта в единстве его жизненного и творческого начала» [Там же: 245]. Автор рецензии полагает, что Осповат сумел показать «органическую связь между жизнью и искусством, характером и обстоятельствами, культурной традицией испанского стиха и духом XX столетия, связь между фактами конкретной действительности (не только социальной, но и психологической, этической, эмоциональной) и особенностями человеческой индивидуальности Лорки» [Там же].

Критики справедливо отмечают, что Осповат не полемизирует с неверными истолкованиями поэзии и личности Лорки (напр.: «Одни исследователи склонны сделать из Лорки идейного брата Фучика. Другие норовят приспособить Лорку к декадентскому лагерю» [Там же: 247]), а рисует портрет поэта и человека, основываясь на документальных свидетельствах («Книга строго документированна, автор не позволяет себе “додумывать” то, что не подтверждено бесспорными свидетельствами» [Тертерян: 34]). По мнению Огнева, достигнута главная цель книги — «без формулировок и менторских наставлений» показать закономерность судьбы поэта [Огнев: 247].

Таким образом, в 1960-е гг. в России происходит сдвиг в понимании личности и творчества поэта. Появляются новые переводчики, публикуются новые переводы лирики и драматургии Лорки, его пьесы ставятся в советских театрах, поэты разных поколений делают его своим героем, его стихи кладут на музыку. В 1960-е гг. интерес к личности и творчеству поэта не просто проявляется с новой силой, но и обретает новое качество. Происходит смена идеологем: «поэт-друг коммунистов, жертва фашистского режима» заменяется другой — «политически неангажированный поэт, жертва режима». Не приспособливающийся к большинству поэт — чрезвычайно важный образ для идеологии шестидесятников, для эстетически и политически ангажированного неофициального советского искусства.

ГЛАВА 3

СБОРНИК «ЦЫГАНСКОЕ РОМАНСЕРО» (1928) В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

3.1. Предварительные замечания

Поэтический сборник Федерико Гарсиа Лорки «Цыганское романсеро» («романсеро» — собрание романсов) создавался поэтом с 1924 по 1927 г. и был опубликован в 1928 г. При жизни Лорки сборник выдержал семь изданий. До появления отдельного издания некоторые романсы публиковались в периодических изданиях Испании и Латинской Америки¹¹⁸.

Сборник «Цыганское романсеро» состоит из пятнадцати романсов и объединенных в подцикл с общим заглавием «Трех исторических романсов» (в русских изданиях печатаются не всегда):

Они отделены уже тем, что их сюжеты и герои заданы традицией — житийной, балладной, библейской — и поэт поместил их на границе того мира, что вызван к жизни лишь его воображением [Гелескул 2007а: 42].

Композиционным центром сборника в интерпретации Гелескула являются романсы об архангелах:

<...> неподвижная вертикаль — три архангела венчают три андалузских столицы. Это три начала, три ствола андалузской традиции — римский, мавританский, цыганский, а в трехчастной композиции книги — центральная ось, от которой и расходятся алтарные створки. Они симметричны, эти два крыла — страстей человеческих и смертей человеческих, поэтому по одну сторону — все женские образы “Романсеро”, по другую — одни мужские [Там же].

Романсы перекликаются друг с другом (образами, героями, темами) и с другими произведениями Лорки. Как в тематическом, так и структурном отношении сборник связан с другими произведениями Лорки разных лет, поэтическими и драматическими¹¹⁹. Несомненно тематическое, стилистическое и композиционное единство книги:

¹¹⁸ Подробнее историю создания и издания «Цыганского романсеро» см.: [Малиновская 2007а: 407; Малиновская 2007b: 433; Гелескул 2007а: 34–36].

¹¹⁹ Ср.: «Вызревавший на протяжении нескольких лет (1923–1926), “Цыганский романсеро” был связан целой системой кровеносных сосудов с другими произведениями, над которыми тогда же работал поэт, — со стихами, вошедшими в книги “Канте хондо” и “Песни”, с пьесами “Марьяна Пинедо” и “Чудесная башмачница”» [Осват 1973: 185–186].

<...> сам автор в письмах и выступлениях так настойчиво подчеркивал органическую целостность своего романсеро, называя его не только “книгой”, но и “поэмой” и даже “песнью об Андалузии” [Осват 1973: 185]¹²⁰.

Лорка считал этот сборник своей лучшей поэтической книгой:

<...> из всех моих книг эта, без сомнения, самая цельная — в ней впервые отчетливо выявилась моя поэтическая индивидуальность, уже свободная от влияний [Гарсиа Лорка 1987: 122].

Идея обратиться к романсу, традиционному жанру испанской поэзии, возникла у Лорки, по его признанию, еще с 1919 г.¹²¹. К цыганской теме Лорка впервые обратился в сборнике «Поэма канте хондо» (1921–1931).

По мнению Лорки, «Романс всегда оставался повествованием, прелесть его составлял рассказ; когда же брала верх лирика и сюжет исчезал, романс превращался в песню» [Там же]. При публичном чтении «Романсеро» поэт так определял задачи, которые он ставил перед собой при создании сборника:

Я хотел сплавить повествовательный романс с лирическим так, чтобы они не утратили своих достоинств, и, кажется, мне это удалось в некоторых стихотворениях “Романсеро” [Там же: 123].

Как поясняет Л. Осват, «не “вообще” сплавить эпическое начало с лирическим, но погрузить традиционное повествование в свою лирическую стихию, а то и растворить его в этой стихии» [Осват 1973: 187].

Обратимся к истории появления переводов «Цыганского романсеро» в России. В 1936–1938 гг. создаваемый в периодике образ «поэта-антифашиста» и публикуемые тексты Лорки находились между собой в некотором противоречии. Первые опубликованные тексты были в идейном плане вполне нейтральны¹²². Отбирать тексты в соответствии с образом поэта-антифашиста начали только в 1939 г. Представляется, что возможной причиной стала победа Франко в гражданской войне 1 апреля 1939 г. Совершенно неслучайно одним из первым из романсов, появив-

¹²⁰ Ср.: «Эта книга, хотя и названа “цыганской”, на самом деле — поэма об Андалузии» [Гарсиа Лорка 1987: 122].

¹²¹ Ср.: «Эта форма — романс — волновала меня ещё в 1919 году, когда я делал первые поэтические шаги. Я чувствовал, что именно она соответствует моему ощущению мира» [Гарсиа Лорка 1987: 122].

¹²² «Песня всадника», «На улице» («Интернациональная литература», 1936. № 11, пер. Ф. Кельина); «Баллада о морской воде» («Звезда», 1937. № 9, пер. Д. Выгодского); «Песня о реках» («Молодая гвардия», 1937, № 9, пер. А. Гольберга); «Баллада морской воды», «Охотник», «Петенеры: «Колокол», «Дорога», «Шесть струн» («Интернациональная литература». 1938. № 8, пер. Ф. Кельина).

шимся после этого в печати¹²³, стал «Романс об испанской жандармерии» в переводе В. Парнаха¹²⁴ [Парнах]. В № 7 «Интернациональной литературы» за 1940 г. был напечатан его же перевод «Схватки» и «Арест Антоньи-то эль Камборьо на севильской дороге» в переводе Н. Асеева¹²⁵.

В 1941 г. были опубликованы переводы К. Гусева¹²⁶ («Пресьоса и ветер» [Гусев 1941]) и С. Боброва¹²⁷ («Лунный романс» [Бобров]). Содержание обоих текстов вполне согласуется с охарактеризованной выше идеей «фольклорных истоков творчества» поэта.

В 1944 г. двадцатитысячным тиражом печатается сборник «Избранное» [Гарсиа Лорка 1944]. «Цыганское романсеро» было здесь опубликовано не полностью — в подборку было включено семь романсов из пятнадцати: «Романс о луне, луне» (пер. В. Парнаха), «Сомнамбулический романс» (пер. С. Боброва под ред. Б. Загорского), «Схватка» (пер. В. Парнаха), «Романс о черной печали» (пер. В. Парнаха), «Сан-Мигель (Гранада)» (пер. В. Парнаха), «Арест Антоньи-то эль Камборьо на севильской дороге» (пер. Н. Асеева), «Романс об испанской жандармерии» (пер. В. Парнаха). Большинство переводов принадлежало В. Парнаху и, таким образом, определяло тональность подборки.

Возможно, при отборе текстов для публикации составител(и) руководствовались следующим принципом: помимо уже существовавшего перевода «Романса о жандармерии», были сделаны переводы романсов, которые являются смысловой «осью» «Романсеро»: «Романс о луне», «Сомнамбулический романс» и «Романс о черной тоске»¹²⁸. Два последних

¹²³ Первым по времени был романс «Черная тоска» в переводе Ф. Кельина, напечатанный в марте 1939 г. в составе статьи Р. Альберти «Памяти Гарсии Лорки» [Альберти 1939: 173–174]. Более этот вариант не републиковался. Новый перевод был выполнен В. Парнахом для сборника «Избранное» 1944 г. [Гарсиа Лорка 1944: 41–42].

¹²⁴ «Парнах, Валентин Яковлевич (1891–1951) — поэт и переводчик испанской и французской литературы. Основные переводы с испанского: стихи в его книге “Испанские и португальские поэты — жертвы инквизиции” (1934), в сборнике “Романсеро о гражданской войне” (1938), а также поэзия Гонгоры (1940) и Гарсиа Лорки (1944) [Гончаренко: 644].

¹²⁵ Асеев, Николай Николаевич (1889–1963) — русский советский поэт, переводчик.

¹²⁶ Гусев, Константин Михайлович (1916–1980) — поэт, переводчик, журналист. Самостоятельно изучил испанский язык, переводил А. Мачадо, романсы Ф. Гарсиа Лорки. Разработал собственный ритмический рисунок для переводов романсов Лорки. Публиковался в воронежской прессе, издал две книги собственных стихов, в которые включил переводы. Видный деятель-эсперантист, переводил на эсперанто в том числе и поэзию Лорки.

¹²⁷ Бобров, Сергей Павлович (1889–1971) — поэт, теоретик стиховедения, критик, переводчик, шахматист, математик, популяризатор науки.

¹²⁸ Ср: «Началом жизни “Цыганского романсеро” сам поэт обозначил 1924 год. В июле были завершены романсы о луне, о черной тоске и сомнамбулический

романса характеризуются «нейтральностью» содержания, а «Схватка» и «Арест Антоньито», как уже указывалось, могли трактоваться как «социальные» (кроме того, в подборку вошел только один из романсов из подцикла об Антоньито). Выбран был также один из романсов об Архангелах (вероятно, «Сан-Мигель» представлялся публикаторам наиболее нейтральным по содержанию). Можно предположить, что из-за эротической составляющей не вошли в сборник «Пресьоса», «Неверная жена»¹²⁹ и «Фамарь и Амнон» (перевод этого романса был подготовлен В. Парнахом). «Романс обреченного», «Погибший из-за любви» и «Небылица о доне Педро и его коне», вероятно, не были включены в подборку из-за обилия «темных» мест, расплывчатости и неясности сюжета, а также явной «асоциальности»; а «Мучения святой Олайи» выглядел непривлекательным, поскольку, во-первых, описывает мученичество святой, во-вторых, содержит большое количество сюрреалистических образов.

Следующими по времени появления можно назвать переводы К. Гусева (шесть романсов из пятнадцати переводчик включил в авторский сборник «Стихи», изданный в Воронеже в 1946 г. [Гусев 1946]: «Романс о луне, луне», «Лунатический романс», «Романс о боли цыганской», «Арест Антоньито эль Камборьо на дороге в Севилью», «Смерть Антоньито эль Камборьо», «Романс о жандармской гвардии»). В книге «Город дружбы (стихи и переводы)» [Гусев 1961] содержатся переводы пяти романсов: «Романс о жандармской гвардии», «Лунатический романс» (новые варианты перевода), «Арест Антоньито эль Камборьо на дороге в Севилью» (изменено четыре строчки), «Драка», «Неверная жена».

К двадцатилетию гибели Лорки, в № 8 «Иностранной литературы» за 1956 г. выходят переводы И. Тыняновой¹³⁰ (шесть романсов из пятнадцати): «Пресьоса и ветер, Цыганка-монахиня», «Неверная жена», «Как Антоньито эль Камборьо был схвачен по дороге в Севилью», «Смерть Антоньито эль Камборьо», «Романс об испанской жандармерии» [Тынянова 1956]. Можно предположить, что И. Тынянова стремилась перевести романсы, еще неизвестные русскому читателю — «Пресьосу и ветер»,

(первоначальное название — «Цыганка»). И начат романс о жандармерии, над которым поэт работал до самого завершения книги. Эти романсы — ее сердце. О книге еще не было речи, но, не сложись она, Лорка и тогда бы вошел в поэзию прежде всего как автор “цыганских романсов”» [Гелескул 2007а: 34–35].

¹²⁹ Перевод этого романса, который можно назвать самым «эротическим» в сборнике, был опубликован только в 1956 г. И. Тыняновой [Тынянова 1956: 160].

¹³⁰ Тынянова, Инна Юрьевна (р. 1917) — испанист, переводчик испаноязычной и португальской поэзии и прозы. Из испанских поэтов переводила Х. Манрике, Кальдерона, Камоэнса, Ф. Гарсия Лорку, А. Мачадо, М. Эрнандеса, Р. Альберти и др. Автор книги об испанской поэзии «Ветер борьбы народной» (1972).

«Цыганку-монахиню», «Неверную жену», второй романс об Антоньито; а также предложить свой вариант романса о жандармерии¹³¹.

В сборнике «Избранная лирика» [Гарсиа Лорка 1960] опубликованы те же переводы Тыняновой, что были напечатаны несколькими годами ранее в «Иностранной литературе» (к ним она добавила «Романс про луну, луну»). Из уже известных читателю переводов в сборнике представлены «Схватка», «Романс о черной печали» и «Сан-Мигель» в переводе Парнаха, появляется новый перевод уже известного читателям «Сомнамбулического романса», выполненный О. Савичем¹³², а также первопубликации переводов: «Сан-Рафаэль» (пер. П. Грушко¹³³), «Сан-Габриэль» и «Умерший от любви» (пер. М. Зенкевича¹³⁴), «Шутка дона Педро, едущего на коне» (пер. М. Павловой¹³⁵), то есть можно предположить, что в 1960 г. в связи с общим смягчением цензуры отбор текстов и по форме, и по содержанию производился уже не так строго.

¹³¹ Отметим, что в 1965 г. в журнале «Радуга» (№ 6) были напечатаны новые переводы из Лорки Григория Петникова: «Романс о черной печали», «Сомнамбулический романс». Другие журнальные публикации романсов Лорки в русских переводах нам неизвестны.

Петников, Григорий Николаевич (1894–1971) — поэт, редактор и сотрудник издательств, переводчик (наиболее известны его переводы немецких экспрессионистов). Отметим, что Н. Асеев, Г. Петников и С. Бобров — футуристы. Асеев и Петников организовали вместе издательство «Лирень» в Харькове в 1914 г., Асеев и Бобров кроме того состояли в «Центрифуге».

¹³² «Савич, Овадий Герцович (1896–1967) — прозаик и публицист, знаток и переводчик испаноязычной поэзии. Его перу принадлежат переводы из Хорхе Манрике, Лопе де Веги, Кальдерона, Беккера, А. Мачадо, Гарсиа Лорки, Альберти, М. Эрнандеса <...>. В 1937–1939 гг. был корреспондентом “Комсомольской правды”, “Известий” и ТАСС в Испании. Испанские впечатления нашли отражение в книгах “Люди интернациональных бригад” (1938), “Счастье Картахены” (1939), “Два года в Испании” (1961, 1966, 1975). Избранные переводы О. Савича составили книгу “Поэты Испании и Латинской Америки” (1966)» [Гончаренко: 645].

¹³³ Грушко, Павел Моисеевич (р. 1931) — поэт, переводчик, сценарист. Автор многочисленных переводов классической и современной поэзии Испании, Латинской Америки, Португалии, Англии и США.

¹³⁴ Зенкевич, Михаил Александрович (1891–1973) — поэт, писатель, переводчик, наиболее известен как переводчик французской и американской поэзии. Заметим, Зенкевич — акмеист из «Цеха поэтов» (знакомство его с футуристами Асеевым, Бобровым и Петниковым не вызывает сомнений).

¹³⁵ Павлова, Муза Константиновна (1916 / 1917 – 2006) — поэтесса, драматург, переводчик с немецкого, польского языков. По нашему предположению, только Н. Асеев и М. Павлова, переведшие по одному романсу Лорки, и Г. Петников, автор двух переводов, из всех переводчиков романсов Лорки не владели испанским языком.

Вероятнее всего, более полная публикация «Романсеро» связана с тем, что в 1960 г. заведующим редакцией литератур Латинской Америки, Испании и Португалии в издательстве «Художественная литература» становится В. С. Столбов (1913–1991), известный высоким профессионализмом и либеральными убеждениями.

Таким образом, читатели ознакомились с «Романсеро» почти в полном объеме. Половина переводов принадлежал И. Тыняновой и, за исключением нового перевода («Романса о луне»), была уже известна читателям; вторая половина подборки включала в себя три также известных уже перевода Парнаха, и пять новых переводов, четыре из которых знакомили читателей с новыми текстами.

В книге «Лирика» [Гарсиа Лорка 1965; Гарсиа Лорка 1966] количество романсов, как ни странно, сокращается, и порядок их расположения больше не соответствует композиции оригинала. Романсы «Схватка», «Романс о черной печали» и «Сан-Мигель» по-прежнему печатаются в переводе Парнаха, а «Сомнамбулический романс» — в переводе О. Савича. Остальные одиннадцать романсов (включая впервые переведенный «Романс обреченного») публикуются в переводах А. Гелескула¹³⁶ («Три исторических романса» не издаются).

В сборнике «Лирика», изданном в 1969 г. [Гарсиа Лорка 1969], также отсутствуют «Три исторических романса», все романсы даются в переводе уже только А. Гелескула. Впервые «Цыганское романсеро» на русском языке приобретает цельный и законченный облик.

Важной вехой в лорковедении становятся издание в 1975 г. двухтомных «Избранных произведений» [Гарсиа Лорка 1975а]. Разделы «Стихи. Театр. Проза» содержат произведения Лорки различных жанров, расположенные в хронологическом порядке. Издание приближается к академическому: оно содержит комментарии Л. Осповата и вступительную статью Н. Малиновской¹³⁷. Над ним работала редакционная коллегия в лице выдающихся испанистов Л. Осповата, Г. Степанова, В. Столбова,

¹³⁶ Гелескул, Анатолий Михайлович (р. 1934) — переводчик с испанского, португальского, польского, немецкого и французского языков (все языки изучал самостоятельно, по образованию геолог). Автор статей по зарубежной и русской литературе; сборников переводов «Темные птицы» (1991), «Избранные переводы» (2006). Лауреат премий «Иностранной литературы» (1985) за перевод «Сонетов темной любви» Федерико Гарсиа Лорки, «Инолиттл» (1995) за переводы стихотворений современных поэтов Арагона, «ИЛлюминатор» (2002) за выдающиеся заслуги в области перевода испанской, французской, польской поэзии, премии «Мастер» (2006) за книгу «Избранные переводы» и многих других переводческих премий.

¹³⁷ Малиновская, Наталья Родионовна (р. 1946) — филолог-испанист, переводчик, преподаватель, литератор, искусствовед. Составитель, редактор, автор комментариев к книгам Лорки, Хименеса, Дали, испанского фольклора. Л. С. Осповат особо отмечает ее переводы и публикации, посвященные Лорке [Ospovat: 161].

Н. Томашевского. Авторами стихотворных переводов стали как уже известные переводчики — В. Парнах, Ф. Кельин, М. Цветаева; В. Столбов, Б. Слуцкий, М. Самаев, М. Кудинов, Я. Серпин, О. Савич, И. Тынянова, А. Гелескул, так и прежде неизвестные читателю авторы (Г. Шмаков). Среди переводчиков были испанисты (И. Тынянова), самоучки (О. Савич, А. Гелескул), а также литераторы, не знавшие испанского (Б. Слуцкий, Ю. Мориц). Отметим, что благодаря В. С. Столбову, заведовавшему испанским отделом издательства «Художественная литература», под псевдонимами могли делать поэтические переводы с подстрочника диссиденты¹³⁸ (в «Избранных произведениях» опубликованы переводы Ю. Петрова — псевдоним Юлия Даниэля — и Н. Горбаневской). «Цыганское романсеро» опубликовано полностью, включая «Три исторических романса» (все — в переводе А. Гелескула).

Важно отметить еще одно издание «Избранных произведений» [Гарсиа Лорка 1986а]. Создано оно по тому же принципу, что и предшествующее (составление и дополненные примечания Л. Осповата, переработанное предисловие Н. Малиновской). В издание включены новые переводы.

Многочисленные сборники Лорки, выпущенные в 1970–1980-е гг. содержат перепечатки из указанных двух изданий «Избранных произведений».

В 2000-е гг. составителем сборников лирики Лорки в основном является Н. Малиновская. «Цыганское романсеро» публикуется в переводах А. Гелескула (в маленьких сборниках «Три исторических романса», как правило, не печатаются).

В сборнике «Песня хочет стать светом...» [Гарсиа Лорка 2004] опубликованы новые переводы, выполненные ленинградской школой испанистов: «Романс о луне» В. Капустиной¹³⁹, «Неверная жена» В. Андреева¹⁴⁰, «Романс о черной боли» А. Миролубовой¹⁴¹; а также «Фамарь и Амнон» В. Парнаха, извлеченный из архива переводчика и не публиковавшийся ранее.

Необходимо отметить, что новые переводы романсов появлялись также в антологиях испанской поэзии (например, сборник «Испанская поэзия в русских переводах: 1789–1980» [ИП-84] содержит перевод «Романса

¹³⁸ Из воспоминаний Н. Малиновской.

¹³⁹ Капустина, Вероника Леонидовна (р. 1962) — поэтесса, переводчик с английского и испанского языков.

¹⁴⁰ Андреев, Виктор Николаевич (р. 1948) — переводчик испанской поэзии XX в., латиноамериканской прозы XX в., поэт, прозаик. Составитель и комментатор сборников стихов и рассказов испаноязычных авторов.

¹⁴¹ Миролубова, Анастасия Юрьевна (р. 1954) — переводчик с испанского, итальянского, французского, преподаватель.

об испанской жандармерии» М. Самаева¹⁴² (1976), «Романс о лунешалунье» (1971) и «Схватку» (1975) П. Грушко.

Особым этапом в истории «Цыганского романсеро» в России становятся отдельные издания сборника, которые можно назвать научными, осуществленные Н. Малиновской и А. Гелескулом.

В 1988 г. «Цыганское романсеро» выходит отдельным изданием в виде «сувенирной» книги [Гарсиа Лорка 1988]. Помимо романсов (в переводе Гелескула) издание содержит фрагменты статей, писем и интервью Лорки (в переводе Гелескула и Малиновской), составляющие своего рода комментарий к тексту сборника. В книгу включены две статьи А. Гелескула («Андалузский алтарь» и «“Цыганское романсеро” в России»), а также переводы романсов, принадлежащие другим переводчикам: В. Парнаху («Романс о луне, луне», «Схватка», «Романс о черной печали», «Сан-Мигель (Гранада)», «Романс об испанской жандармерии»); М. Зенкевичу («Сан-Габриэль (Севилья)», «Умерший от любви»); «Арест Антоньито эль Камборьо на севильской дороге» Н. Асеева; «Сомнамбулический романс» О. Савича). Издание снабжено примечаниями Н. Малиновской.

Таким образом, читатель получил максимально полное и подробное представление о сборнике и его пятидесятилетней истории в России: подборку высказываний самого поэта о «Цыганском романсеро», статьи и комментарии А. Гелескула и Н. Малиновской, возможность сопоставить различные переводы романсов.

Еще одно, дополненное и переработанное издание «Цыганского романсеро» вышло в 2007 г. [Гарсиа Лорка 2007]. Помимо параллельных текстов на испанском и русском (в переводе А. Гелескула) языках книга содержит большее количество переводов, выполненных другими переводчиками: кроме переводов, включенных в предыдущее издание 1988 г., в этот сборник вошли переводы И. Тыняновой («Пресьоса и ветер», «Цыганка-монахиня», «Неверная жена», «Смерть Антоньито эль Камборьо»), П. Грушко («Романс о лунешалунье», «Неверная жена»), М. Самаева («Романс об испанской жандармерии»), М. Павловой («Шутка дона Педро, едущего на коне»). Помимо двух указанных статей А. Гелескула книга снабжена подробнейшими комментариями Н. Малиновской, а также ее статьей «Поэма об Андалузии». Кроме того, в книгу включена поэтическая книга Лорки, во многом создававшаяся параллельно с «Цыганским романсеро» и чрезвычайно важная для его понимания: «Поэма канте хондо», а также подборка Н. Малиновской из стихов Лорки разных лет.

Работы А. Гелескула и Н. Малиновской продолжают начатую Л. Осповатом традицию научно-популярного описания «Цыганского романсеро», в котором важнейшим моментом является комментирование.

¹⁴² Самаев, Марк Евсеевич (1930–1986) — переводчик испанской, латиноамериканской, португальской поэзии, поэт.

Статья Н. Малиновской «Поэма об Андалузии» содержит подробный анализ сборника, истории его создания от замысла до воплощения. Малиновская рассказывает об авторской рефлексии относительно славы сборника. Исследовательница рассматривает, как преломилась жанровая традиция в интерпретации поэта и подробно останавливается на глубокой связи сборника с фольклорной традицией (она приводит свидетельства обширных познаний Лорки в области фольклора, а также, что важно — современной ему фольклористики), а также с классической испанской литературой (ср.: «В образах “Романсеро” поровну фольклора и книжной культуры» [Малиновская 2007а: 421–422]¹⁴³). Автор статьи исследует структурные принципы сборника Лорки и объясняет их историческую обусловленность. Малиновская определяет эстетические принципы поэта, актуальные как для образной системы сборника, так и для других произведений Лорки, над которыми он работал в одно время с романсами.

Статья А. Гелескула «“Цыганское романсеро” в России» [Гелескул 2007b] посвящена истории русских переводов и издания сборника. А. Гелескул характеризует ритмику русских переводов Лорки, соотнося ее с предшествующей традицией перевода испанских романсов, и приходит к выводу, что начиная с Парнаха «Можно говорить о новой, уже полувековой традиции, рожденной первыми переводами романсов Лорки» [Там же: 355].

Послесловие¹⁴⁴ А. Гелескула «Андалузский алтарь» [Гелескул 2007а] написано в смешанном жанре эссе и научно-популярной статьи. Как и Малиновская, Гелескул разбирает поэтику сборника, историю его создания с привлечением черновиков романсов. Автор послесловия пишет об истории испанского романа со ссылкой на работы известного фольклориста Рамона Менендеса Пидалья, демонстрирует связь «Романсеро» с народной традицией и с другими произведениями Лорки. Кроме того, Гелескул описывает ключевые для сборника и для всего творчества Лорки понятия (например, «дуэнде», миф), а также объясняет реалии, которые могут быть непонятны русскому читателю (например, город Херес-де-ла-Фронтера, ивовый прутник в руках Антоньито). Внимание уделено также биографии поэта, при изложении которой автор опирается как на собственные свидетельства Лорки, так и на воспоминания современников. Третьей ведущей темой эссе является история цыганской культуры Андалузии и, в частности, песенная культура канте хондо. Гелескул сопрягает образ цыган в сборнике и цыган повести Гоголя «Пропавшая грамота». Для нас литературные ассоциации переводчика важны тем, что помогают понять выбор того или иного его переводческого решения.

¹⁴³ Ср.: «Любая лоркианская метафора <...> строится на слиянии традиции в самом широком смысле слова (точнее — традиций) и новейшего поэтического языка» [Малиновская 2007а: 421].

¹⁴⁴ В сборнике 2007 г. этот текст был помещен как предисловие [Гелескул 2007а].

Статьи Н. Малиновской и А. Гелескула дополняют друг друга: то, к чему Малиновская подходит как исследователь (с научной точки зрения), Гелескул — как поэт (с художественной).

В этой главе мы проанализируем историю переводов пяти романсов сборника (“Romance de la luna, luna”, “Preciosa y el aire”, “La casada infiel”, “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla” и “Romance de la Guardia Civil española”).

Выбор текстов продиктован тремя обстоятельствами. Во-первых, это в основном тексты с наиболее длительной историей переводов, охватывающей разные периоды освоения Лорки русской традицией. Во-вторых, мы отбирали тексты с оглядкой на их жанровую специфику, позволяющую дополнительно сопоставить переводы: это романсы, ориентированные на большую эпичность, представляющие (в отличие от других стихотворений сборника) возможность рассмотреть сюжетный уровень текста. Наконец, в-третьих, как нам представляется, избранные тексты являются значимой частью русской традиции переводов Лорки. Они не только многократно переводились, их переводы становились источниками цитат, реминисценций, образцами для парафразов (ср., напр., выше перевод «Ареста Антонио Камборьо...» Н. Асеева и реминисценции из него в авторском тексте переводчика).

На примере этих пяти романсов мы постараемся проследить становление русской традиции переводов испанского поэта XX в. и понять, как переводчики решали задачи, неизбежно возникающие при рецепции иностранных текстов принимающей культурой.

Расположение параграфов соответствует порядку следования романсов в сборнике. Схема анализа переводов несколько варьируется от параграфа к параграфу. Она включает:

1. краткий анализ оригинала, включающий автометаописания Лорки (если они имеются) и характеристику разных уровней текста (интертекстуальные связи романа, сюжет, персонажи, пейзаж, композиция, грамматика и лексика, риторические фигуры и тропы, фоника). В первую очередь, наше внимание привлекали те черты оригинала, которые представляют для переводчика сложности (культурного или языкового характера), однако значимым представлялось также дать указание на структурные упорядоченности оригинала (повторы на разных уровнях, включая мотивные переключки).

2. анализ вариантов переводческих решений, тех ответов, которые предлагают разные переводчики на вопросы, задаваемые разными уровнями структуры текста. Переводы рассмотрены нами диахронически, это важно, поскольку следует учитывать возможное (а иногда — неизбежное) знакомство переводчиков с предшествующими решениями.

Важный и требующий отдельного исследования вопрос о стиховедческом аспекте проблемы (выбор метра перевода, проблема передачи ассо-

нансного монорима) является предметом специального исследования и поэтому оставлен за рамками данной работы¹⁴⁵.

3.2. Анализ переводов «Романса о луне, луне»

«Романс о луне, луне» открывает сборник «Цыганское романсеро» и дает начало многим темам, развиваемым автором в этой книге стихов.

В России этот романс стали переводить одним из первых. Первый русский перевод был опубликован в № 4 «Интернациональной литературы» за 1941 г. и принадлежит С. Боброву¹⁴⁶. Затем появился перевод В. Парнаха в «Избранном» Лорки (М., 1944). Близок по времени перевод К. Гусева, вышедший в составе сборника «Стихи» (Воронеж, 1946). В 1960 г. издает свой перевод И. Тынянова в книге Лорки «Избранная лирика»¹⁴⁷. С 1965 г. «Романс о луне» преимущественно публикуется в переводах А. Гелескула (ему принадлежат три редакции перевода: последние две — 1986 и 1988 гг.). 1971 г. датируется перевод П. Грушко. Последний по времени перевод В. Капустиной вышел в 2004 г. Такое обилие переводов указывает на особый интерес к этому тексту Лорки (ни один другой романс сборника не становился объектом столь пристального внимания русских переводчиков). Можно предположить, что анализ переводов позволит приблизиться к ответу на вопросы о том, почему романс был так привлекателен для переводчиков, как складывался облик «русского Лорки».

Заглавие

Переводчики варьируют заглавие романса: С. Бобров назвал его «Лунным романсом» (может быть, по аналогии с «Сомнамбулическим романсом», перевод которого был опубликован в сборнике Лорки «Избранное» в 1944 г.), П. Грушко — «Романсом о луне-шалунье», с самого начала задавая тональность всему переводу: название в свернутом виде содержит концепцию переводчика. Другие переводчики оставили оригинальное заглавие — «Романс о луне, луне» (у И. Тыняновой — «Романс про луну, луну»).

¹⁴⁵ О традиции переводов испанского романса см. нашу статью «О переводе испанских романсов на русский язык» [Мусаева: 118–122].

¹⁴⁶ Тексты переводов см. в приложении к диссертации.

¹⁴⁷ Среди опубликованных в ее переводе текстов в 1956 г. в журнале «Иностранная литература» этого романса нет; тем не менее, нельзя исключать возможности, что перевод был сделан несколькими годами ранее.

Романс разделен Лоркой на пять частей: стихи 1–20 составляют первую часть, в ней разворачивается неторопливое действие, диалог между луной и мальчиком в кузне. Далее следуют четыре динамичных четверостишия, в каждом из которых резко и быстро меняется место действия и действующие лица: всадник на равнине — ребенок в кузнице; цыгане в оливковой роще; сова на дереве — луна с ребенком на небе; цыгане в кузнице — ветер на улице. Такой монтаж крупных и общих планов, если выражаться кинематографическим языком, характерен для Лорки¹⁴⁸. Композиционную структуру оригинала сохраняют все переводчики кроме Гусева, графически не выделяющего четверостиший финала.

Согласно трактовке А. Гелескула, «Романс, один из немногих, сюжетен, но сюжет его странный. Вновь возникает тень Гёте: у Лорки, как и в “Лесном царе”, — смерть ребенка, народные поверья, ночь. Но ни темных враждебных сил, ни ответного ужаса. Луна пришла не за ребенком отрешенная и нездешняя, она даже пытается остеречь его. И мальчик не боится луны — он боится за нее. Быть может, его сердце не вместило всей красоты и тайны, ему представшей, и умирает он от тоски и от счастья. Но умирает. Вечная терпкая печаль, как воздух, пеленает этот обманчиво гармоничный мир одинокой луны, одинокого ребенка, одиноких цыган» [Гелескул 2007а: 20].

С точки зрения Н. Малиновской, акценты в тексте Лорки расставлены совершенно иначе — ребенок спит и видит во сне луну, а появление цыган его будит [Малиновская 2007а: 429] (в русских переводах противоположная картина: мальчик засыпает = умирает в финале романса):

В испанском же оригинале со сном связаны другие герои — цыгане: Еще одно ключевое слово романса о луне — сон¹⁴⁹. Лорке достаточно двух слов для того,

¹⁴⁸ Ср.: «Лорка резко сталкивает кадры, меняет планы, обрывает едва намеченные сюжетные линии. Крупный и четкий план выхватывает из тьмы глаза, профиль, платье, лист оливы или трепещущий тростник и вдруг резко сменяется общим планом — туманной панорамой, глубиной неба, сумраком, туманом и далью. У Лорки этот монтажный стык, заимствованный кинематографом у сна, соотносит событие с тем, что больше его — с природой, вселенной» [Малиновская 2007а: 428].

¹⁴⁹ «Стоит напомнить, что в испанском “sueño” много больше смыслов, чем в русском сне — это и мечта, и греза, и сновиденье, и фантазия» <Прим. Н. Малиновской [Малиновская 2007а: 428] — О. М.>. Позволим себе не согласиться с тезисом исследовательницы о бедности словарных значений слова «сон» в русском языке — достаточно взглянуть на словарную статью в словаре Даля, чтобы убедиться в обратном. Русские переводчики также стремятся передать многозначность испанского слова sueño: «греза» — у Парнаха и вслед за ним у Капустиной, «дрема» — у Гусева и во второй редакции Гелескула, «дурман» — у Грушко, «сон» — у Боброва, Тыняновой, Гелескула.

чтобы, впервые представляя своих героев, обрисовать их облик и сказать о сути: “бронза и сон”. (*Бронза* здесь и метафорический синоним смуглоты, и лунная отметина смерти). Да и весь сумеречный, ночной или предутренний мир “Романсеро” — это мир сновидения, или воспоминания о сне. Сон, как и миф, у Лорки — иная реальность, причем не производная, а исходная. Вспомним так развеселивший друзей его ответ на экзамене по античной литературе: “Что такое миф? — Это, в сущности, сон”. И непреложную для Испании формулу Кальдерона “Жизнь есть сон”, которой на редкость кстати пришлось заворачивающая романсовая недосказанность — пелена сна [Там же: 428].

И далее:

<...> Сон — одно из звеньев цепи образов: *Луна — Серебро — Смерть — Сон*. Сон в ней — еще одна попытка ускользнуть, отсрочить, удержаться на грани жизни и смерти [Там же: 429].

Таким образом, вопрос о соотношении сна и реальности в романсе — ключевой для понимания текста.

Отношения луны и мальчика можно трактовать как отношения матери и ребенка. Если луна — мать мальчика, то можно предположить, что она забрала его домой (мы не знаем, кем мальчик приходится цыганам, но относится он к ним безразлично — может быть, он подкидыш и вовсе не цыганенок). Возможна также эротическая трактовка взаимоотношений лирических персонажей: луна соблазняет мальчика.

Многозначна и концовка романса. Лорка повествует о случившемся с героем сдержанно — «у мальчика в кузнице закрытые глаза». Авторская концепция происходящего может быть понята через последнее слово романса — глагол *velar*, одним из значений которого является «сидеть ночью у гроба умершего»¹⁵⁰.

Русские переводчики (начиная с В. Парнаха) описывают смерть лирического персонажа через метафору сна: «Ты будешь спать и увидишь / Во сне чудесные страны» (Парнах); «Ты уснешь на наковальне» (Тынянова); «Когда вернутся цыгане, / Ты будешь спать и не встанешь» (Гелескул); «Они найдут тебя сладко / Спящим на наковальне», «Сладко уснул ребенок, / Вдохнув аромат жасмина» (Капустина). Даже в том случае, если переводчики не прибегают к метафоре смерти как сна (П. Грушко), почти все они (кроме С. Боброва и К. Гусева, которые, строго следуя за оригиналом, стремятся к той же многозначности и загадочности, что и в авторском тексте, а также И. Тыняновой) так или иначе намекают на смерть персонажа.

Персонажи

Как видим, сюжет романса нарочито затемнен и требует интерпретации; это относится и к персонажам.

¹⁵⁰ Об обычае ночного бдения у тела усопшего (*velada, velatorio*) см.: [Кожановский: 277–280].

Луна — наиболее часто встречающееся слово в творчестве Лорки: согласно конкордансу [Concordance], упоминается 218 раз в поэзии и 81 раз в драматургии, более частотны только служебные слова. Для сравнения: *niño* (ребенок, мальчик) используется 70 раз, *gitanos* (цыгане) — 18 раз. В «Романсеро» луна появляется в 10 романсах из 15, а также в двух из трех «Исторических романсов». В сборнике «Цыганское романсеро» образ неоднократно модифицируется («полная», «убывающая» и пр.). В интересующем нас романсе слово «луна» используется 9 раз. Заметим, что луна здесь предстает в образе цыганки: она танцует, а также соблазняет и крадет ребенка¹⁵¹.

Изображение луны занимает в романсе больше места, чем изображение мальчика: описывая танец луны, Лорка использует метонимию (“mueve la luna sus brazos” — «двигает луна своими руками»; отметим, что в испанских танцах, в частности, фламенко, движения рук несут на себе основную смысловую нагрузку). Мальчик и луна вступают в диалог: первое обращение мальчика к луне и ее ответ занимает 8 строк, второе обращение и ответ луны — 4. Далее мы ощущаем присутствие луны, хотя она не названа: повествователь, говоря о смерти мальчика, использует те же самые слова, которыми говорила об этом луна. С этой же точки зрения, ветер, который в последних строках «скрывает ее» — может быть, скрывает не кузницу, а луну, поскольку при первом упоминании ветра (или воздуха) луна танцевала в нем: «В колеблющемся воздухе (ветре) / двигает луна своими руками».

Образ мальчика менее конкретен, чем образ луны, хотя в тексте романса мальчик упоминается пять раз. Отметим, что описания внешности мальчика в романсе нет. Мальчик говорит о цыганах отстраненно (он волнуется за луну), но, видимо, он все же цыганский ребенок, поскольку он находится в кузне. Мальчик не боится луны, он боится за нее, предостерегает ее от грозящей ей опасности.

Слово *цыгане* встречается в тексте Лорки 4 раза в рифменной позиции. Цыгане впервые упоминаются в диалоге луны и мальчика, они выступают как гипотетические виновники смерти луны (заметим, что о смерти персонажи говорят иносказательно — мальчик замечает: «они сделают из твоего сердца белые подвески и кольца», а Луна отвечает: «они найдут тебя на наковальне с закрытыми глазками»). Цыганам посвящена отдельная строфа: «бронза и сон», «поднятые головы», «прищуренные глаза» (строфой выше — «у мальчика закрытые глаза»).

Всадник в поэтическом мире Лорки обычно связан со смертью (почти одновременно с «Романсеро» созданы два стихотворения с одинаковым

¹⁵¹ Согласно автокомментарию Лорки, «<к>нигу открывают два мифа, придуманных мною: Луна — не богиня, а смертная плясунья, и ветер-сатир. Место действия мифа о Луне — глубинная Андалузия, край веры, потаенной страсти и танца, исполненного напряженного трагизма» [Малиновская 1987: 124].

заглавием «Песня всадника», в обоих текстах говорится о смерти). В романсе о луне всадником может оказаться скачущий цыган, или же всадник — это персонификация смерти (Малиновская склоняется к последней версии — «В сон ребенка в романсе о луне вестником смерти врывается всадник» [Малиновская 2007а: 429]).

В русской поэтической традиции скачущий всадник может восприниматься как отсылка к «Лесному Царю» Жуковского — ср. в переводах Гелескула — в первой редакции: «Дорогою *мчится* всадник» («Кто скачет, кто *мчится* под хладною мглой?»); во второй: «*Летит* по дороге всадник» («Ездок оробелый не скачет, *летит*»); в третьей: «Летит *запоздалый* всадник» («Ездок *запоздалый*, с ним сын молодой»). Заметим, что не все переводчики передают образ всадника (в переводе Парнаха: «звонят копыта»; у Грушко: «кони летят»).

Реалии, проблема экзотизмов

Трудности другого рода подстерегают переводчиков при переводе реалий. Атрибут луны у Лорки — турнюр; сложность заключается в том, что в испанском языке для обозначения турнюра есть специальное слово — *polisón*, а в русском языке используется заимствование из французского. При употреблении слова «турнюр» у русского читателя возникают далекие от испанских ассоциации.

Кроме того, особую трудность для всех переводчиков представляют названия экзотических южных цветов. Туберозы (нарды) для России не типичны, поэтому переводчики (Парнах, а вслед за ним Грушко и Гелескул) заменяют нарды жасмином (образом, который в сознании русского читателя скорее соотносится с «усадебным» романсом)¹⁵²; лилии (Тынянова) или вообще обходятся без упоминания цветов (Бобров, Гусев). Хотя и нарды¹⁵³, и туберозы¹⁵⁴ уже были введены в русскую стиховую культуру,

¹⁵² Ср., напр., стихотворения С. Надсона «В тени задумчивого сада» (1879); «Вся в кустах утонула беседка» (1880); «Облако» («День ясен... Свод небес и дышит и сияет», 1884); «В. П. Г-вой» («Итак, я должен Вас приветствовать стихами...», 1884); «Три ночи Будды. Индийская легенда» и «Лазурное утро я встретил в горах» (1885) — экзотический ореол жасмина; «У гроба» («Взгляни, как спокойно уснула она» (1879) — как похоронный цветок (ср. у Георгия Иванова «Забудут и отчаянье и нежность», 1946). Ср. также «Запах розы и жасмина» (1862) А. Плещеева, «Прощальный взгляд» (1901) В. Брюсова, «Она» («Как неуверенно-невинна», 1907) и «К Музе» («Я вновь перечитал забытые листы...», 1910) В. Ходасевича, «Смолк соловей, отцвел жасмин» (1911) Б. Садовского, «Это только в жасмин... это только в сирень...» (1912) И. Северянина, «Наша гроза» (1917) Б. Пастернака, «Вот дачный сад, где счастливы мы были» (1918) В. Набокова и мн. др.

¹⁵³ См., напр., стихотворения К. Н. Батюшкова «Элегия из Тибулла» («Мессала! Без меня ты мчишься по волнам...», 1814), «Вертоград моей сестры...» (1825) А. С. Пушкина, «После посещения ватиканского музея» («Еще я слышу вопль

из всех переводчиков только В. Капустина использует слово «нарды», остальные вовсе отказываются от точной передачи реалии¹⁵⁵ (может быть, чтобы избежать излишне экзотических ассоциаций), в любом случае русский читатель, конечно, не соотносит реалию с символическим значением, восходящим у Лорки к фольклорным текстам¹⁵⁶.

Еще одна сложность связана с переводом названия птицы, упомянутой в романсе (*zumaya*). Этим словом могут обозначаться три птицы: серая сова, козодой и ночная цапля (кваква). Исследователи отмечают, что испанское слово *zumaya* для обозначения козодоя — диалектизм¹⁵⁷. Видимо, Лорка имел в виду именно эту птицу, поскольку звуки, издаваемые совой, трудно назвать пением, а в романсе *zumaya* поет (*canta*). Как цаплю эту птицу опознать также нельзя, поскольку в тексте Лорки птица поет на дереве (*en el árbol*). Только в переводе П. Грушко появляется «козодой», а у К. Гусева — «филин», остальные русские переводчики переводят это слово как «сова», создавая скорее балладно-романтический пейзаж, чем экзотический испанский.

Лексика и грамматика

Особую сложность для перевода представляет многозначный глагол *velar*, означающий не только «бодрствовать» (у колыбели, у постели больного, у гроба), но и «затуманивать», «обволакивать», «укрывать», «размывать». Лорка сознательно играет на многозначности глагола (подчеркивая недосказанность), а переводчикам приходится выбирать одно из значений и, таким образом, сужать поле интерпретаций.

и рев Лаокоона...», 1845) А. Н. Майкова, «Сестра, всё сердце нам дотла...» (Еврейские песни, 9; 1856) Л. А. Мея, «Сабина» («Над миром царствовал Нерон...», 1858) А. А. Фета, «Притча о девах» («Пять узниц-дев под сводами томленья...»; Солнце Эммауса, 1906) Вяч. Иванова, «Иоанн Креститель» («Мой пояс груб. Акриды, мед пчелиный...»; Дщи Сиона, 1906–1909) Сергея Соловьева, «За картами» («Опять истомой дышит март...», 1913) В. Брюсова.

¹⁵⁴ Упоминание тубероз в стихотворении Цветаевой «Памяти Нины Джавахы» (1909) имеет отчетливые похоронные коннотации; см. также стихотворение Пастернака «Пир» («Пью горечь тубероз, пью роз осенних горечь» (1913, 1928) явно содержащее аллюзии на сонет Ф. Сологуба «Из чаш блистающих мечтания лия...» (1919; существует и более ранний вариант тех же строк — стихотворение «Вражий страж» («Он стережет враждебный стан...», 1904); ср. также «Дальние руки» («Зажим был так сладостно сужен...», 1909) И. Анненского.

¹⁵⁵ А. М. Гелескул в личной беседе заметил, что намеренно избегал использования слова «туберозы» из-за ненужных фонетических ассоциаций с туберкулезом.

¹⁵⁶ «Nardo (нард, тубероза) — надежды любви» [Малиновская 2007b: 551].

¹⁵⁷ [Alvar: 39–40], цит. по: [García Lorca 1988: 107].

Отдельная проблема — передача длительного глагольного времени, отсутствующего в русском языке. Лорка дважды (ст. 3–4 и 35–36) повторяет параллельные синтаксические конструкции, варьирующие разные формы глаголов «смотреть» и «оплакивать/сторожить». Таким образом, перед переводчиками встает вопрос о передаче этих параллелизмов.

Стратегии переводчиков

В рамках статьи представляется целесообразным рассмотреть решения, которые каждый из переводчиков предлагает для целого комплекса переводческих задач.

Перевод **С. Боброва** близок к оригинальному тексту и с формальной, и с содержательной точки зрения. Переводчик следует за текстом Лорки и старается соблюсти многозначность оригинала, сохранить синтаксические повторы¹⁵⁸ и решить проблему отсутствия в русском языке длительного глагольного времени синонимическими повторами и существительными («На нее ребенок смотрит, / Глаз с нее он не спускает»; «Воздух там стоит на страже, / Воздух кузню охраняет»). При описании луны Бобров сохраняет важную антитезу («и чиста и сладострастна»). Единственный атрибут образа луны, который Бобров позволил себе добавить в текст перевода, — это трудно объяснимый в контексте романа «олеандровый рубанок» («турнюр из тубероз» исчезает вовсе). Можно предположить, что Бобров использует лексему «ребенок» не только чтобы разнообразить лексический ряд, но и для проекции сюжета романа на коллизию «Лесного царя» Гете–Жуковского. Обращает на себя внимание эпитет «сонно-бронзовы»: объединение двух качеств в одно, характерное для поэтики символизма (например, «Как эти выси мутно-лунны» у И. Анненского)¹⁵⁹.

Перевод **В. Парнаха** можно назвать вольным, поскольку он создает далекий от оригинала, но близкий русской культуре образ. Изменения можно наблюдать на всех уровнях построения текста. На сюжетном уровне луна ведет себя не так, как у Лорки — она приглашает мальчика к танцу («Мальчик, давай-ка попляшем!»). Настроение персонажа описано в строке, содержащей сравнение, отсутствующее в оригинале: «Мальчик глядит, словно узник»¹⁶⁰. Именно Парнах вводит в романс метафору сна как смерти: «Ты будешь спать и увидишь / во сне чудесные страны» — в этой строке также отчетливо узнаваем «Лесной Царь» Жуковского («Веселого много в моей стороне: / Цветы бирюзовы, жемчужны струи; / Из золота слиты

¹⁵⁸ Ср. у Лорки: «Внутри кузницы у мальчика / закрытые глаза», «Внутри кузницы плачут, / издавая крики, цыгане»; у Боброва: «Здесь у горна тихо ляжешь / Ты с закрытыми глазами», «Громко в кузнице у горна / Плачут и кричат цыгане».

¹⁵⁹ Вспомним также «тяжело-звонкое скаканье» и образ «звонко-скачущего коня» из «Медного всадника».

¹⁶⁰ Описывая мальчика, Парнах разнообразит лексический ряд: «мальчик», «мальчуган», «ребенок» (вслед за ним так стали поступать и другие переводчики).

чертоги мои»)¹⁶¹. Можно предположить, что Парнах сознательно не включает в перевод образ всадника, чтобы аллюзии на «Лесного царя» не были слишком уж явными (ср.: «конями полна дорога»; «все ближе звенят копыта»). Обращает на себя внимание архаичная форма множественного числа — «цыганы», которая у русского читателя в первую очередь вызывает в памяти пушкинскую поэму — еще одна деталь, связывающая романс с русской поэзией «золотого века». Кроме того, Парнах, справедливо полагая, что в сознании русского читателя (в отличие от испанского) цыгане не связаны с кузнечным делом, конкретизирует образ кузни: луна зашла «в *цыганскую* кузню». Парнах первым из переводчиков вводит «жасмины» вместо «тубероз» (луна у него не в турнюре, а в нейтральном «наряде»), встраивая романс в русскую культурную традицию. Заметим, что финал романса Парнах оставляет по-лоркиански неопределенным, однако от себя добавляет несколько акцентов, которые дополняют общую концепцию его перевода: у Парнаха луна танцует не в воздухе, а в тумане, что создает нарочитую неясность происходящего. Сова кричит «в тревоге» — добавление, которое нагнетает мрачную атмосферу. Итак, Парнах, как уже говорилось, максимально приближает романс Лорки к воспринимающей культуре: изменяет сюжет, поясняет или заменяет непонятные реалии, вводит нужные ему смысловые акценты. Собственно, с переводов Парнаха и начинается складываться переводческий канон романсов Лорки.

Перевод **К. Гусева** намеренно буквалистичен¹⁶²: переводчик внимательно следит за временами, наклонениями; сохраняет параллелизм и повторы¹⁶³, экспериментирует, старается передать испанскую силлабику¹⁶⁴.

¹⁶¹ Выражение «Они в высокое небо / смотрят с тоской несказанной» также может быть отсылкой к словарю Жуковского (в любом случае, в оригинале таких слов нет, их вводит переводчик, чтобы усилить атмосферу тревоги, страха в романсе).

¹⁶² Ср. фрагмент из статьи К. Гусева о «Цыганском романсеро»: «В своей работе я старался, насколько было в моих силах, сохранить образы, ритмику, интонационный строй, аллитерационное богатство подлинника» [Гусев 1945: 240].

¹⁶³ Повторы Гусев называет «рефренами»: «Гораздо более важным композиционным элементом стиха Лорки <по сравнению с ассонансом. — О. М.> является рефрен. Строки рефренного типа встречаются в романсах Лорки очень часто, как вообще в народной поэзии, и этой особенностью стиха, лишней раз подчеркивающей родство поэзии Лорки с поэзией народной, по-моему, пренебрегать нельзя» [Гусев 1945: 241].

¹⁶⁴ «Форма стиха неразрывно связана с его содержанием, и нарушая в переводе те или иные элементы формы, мы тем самым уничтожаем и что-то интересное и своеобразное в самом содержании стиха. Очень много теряет Лорка в тех переводах, где переводчики, очевидно, считая преступным выходить из границ “стопной теории”, заменяют так называемый “силлабический стих” оригинала с его свободным чередованием ударений “силлаботоническим” стихом, где ударение обязательно должно совпадать с сильной долей “стопы” — “иктом”.

Можно предположить влияние перевода С. Боброва на Гусева (Бобров: «Воздух там стоит на страже, / Воздух кузню охраняет»; Гусев: «А воздух стоит на страже, / А воздух ходит в охране»)¹⁶⁵. У Гусева луна «водит руками», будто гипнотизирует. Мальчика переводчик в начале текста представляет как «сторожа» кузни (что перекликается с образом «ветра на страже» в конце). На лексическом уровне выделяется слово «глазенки», диссонирующее с общей лексической окраской текста. Гусев внимателен к подлиннику и далек от вольностей в переводе. Его перевод можно назвать самым точным и близким к оригиналу, и сюжетно, и лексически, и даже метрически.

И. Тынянова использует лексический повтор для усиления эмоционального накала, несвойственного оригиналу («слышишь, слышишь, кони близко»). Также обращает на себя внимание экспрессивное «О», отсутствующее в оригинале («О, беги, луна, луна»). При описании луны переводчица изменяет характеристики, данные автором: в ее переводе впервые появляется кринолин (это не совсем то, что в оригинале, луна-дама приобретает другой облик, но это некоторая попытка приблизиться к подлиннику). Однако у нее вместо «крахмальной белизны» появляется «шелк лучистый» — в результате вместо «турнюра» и «белой накрахмаленной юбки» (более нейтральные детали костюма) появляется «кринолин» и «лучистый шелк» — наряд луны-дамы становится более роскошным, богатым (он вряд ли соответствует образу андалузской цыганки). Вводя вместо образа тубероз «лилии», Тынянова усиливает в тексте перевода символику чистоты и невинности. Важна характеристика луны, обнажающей грудь «бесстыдно, по-детски»: это описание выражает максимальную степень невинности, а также связано с семантикой детской чистоты. Луна в переводе Тыняновой приглашает мальчика танцевать (при этом неясным кажется ее предложение «отдохнуть»); возникает метафора смерти как сна

Таким образом, в жертву абстрактному ритму приносится ритм живого поэтического произведения. Отказываясь от передачи силлабического ритма, так часто встречающегося в русской народной поэзии, переводчики нередко пытаются сохранить испанский ассонанс, вполне естественный для испанского языка с его прочной, ясной артикуляцией безударных гласных, и почти не слышимый, неосуществимый в русском языке. Это стремление, видимо, вполне закономерно для тех переводчиков, которые с большим уважением относятся к формальной теории стихосложения. Из формальных особенностей испанского романса ассонанс является одной из наиболее резко бросающихся в глаза. Но для русского перевода эта особенность наименее существенна, и, стараясь во что бы то ни стало подогнать под условный ассонанс русскую фразу, переводчик уничтожает гораздо более важные особенности, нарушает естественную интонационно-синтаксическую структуру подлинника» [Гусев 1945: 240–241].

¹⁶⁵ Можно предположить, что «горн» в тексте Гусева появляется также под влиянием Боброва.

(«ты уснешь на наковальне») (можно предположить, что оба решения возникли под влиянием перевода Парнаха). У Тыняновой мальчик луной любит («не может никак насмотреться»); здесь показаны совсем иные (по сравнению с другими переводами) отношения луны и мальчика: они идут по небу, взявшись за руки. Изображая цыган, переводчица один раз называет их «люди» (что в очередной раз привносит в текст элемент неясности) и осуществляет добавление к оригиналу: цыгане «выкрикивают проклятья». Таким образом, в переводе Тыняновой сюжет меняется; переводчица использует более экспрессивные конструкции, чем в оригинале.

Перевод А. Гелескула, публикуемый чаще остальных, наиболее известен читателям. Существование нескольких редакций перевода позволяет проследить направление трансформаций.

В первой редакции луна появляется в жасминовой шали (образ жасмина восходит, видимо, к переводу Парнаха и русским романсам, шаль — слово с «цыганско-романсным» ореолом), впоследствии Гелескул исключает этот образ из перевода, может быть, именно из-за излишне «цыганской» окраски. Во второй редакции перевода он заменяет «шаль» на «воланы». Этот вариант ближе к оригиналу (метонимия юбки, в отличие от шали, которой нет в тексте Лорки). Кроме того, переводчик таким способом добивается созвучия («луна» — «выплыла»¹⁶⁶). Во втором варианте перевода Гелескул (вероятно, вслед за Парнахом) вводит эпитет к слову кузня — «цыганская».

Некоторые изменения можно трактовать как попытку точнее передать оригинал: строка «Смутен взгляд мальчугана» неясно передавала, мысль переводчика; «не сводит глаз» и в то же время «отпрянув» показывает отношение мальчика к луне. Особенно тщательно работает переводчик над строфой о цыганах. Однако нельзя сказать, что Гелескул всегда движется в сторону точности (строки «глядят вглубь окоема» или «одни в ночной глухомани», а также и «горделивость», и «печаль» цыган можно трактовать как вольность переводчика).

Образ луны также своеобразно интерпретируется в переводе Гелескула: луна «закинула руки» (а не шевелит ими — то есть танец предстает более эротичным, чем в оригинале), она «дразнит ветер» (а не мальчика!), а потом приглашает мальчика смотреть на ее танец. Переводчик предлагает свой вариант сюжета: у Парнаха и вслед за ним у Тыняновой луна приглашала мальчика танцевать, у Гелескула — смотреть, как она танцует. Эротизм в переводе Гелескула не навязчив. Гелескул тоже использует метафору смерти-сна. Луна уводит мальчика (они не просто идут вместе). Переводчик (подобно своим предшественникам) считает нужным прояснить судьбу мальчика: в первой редакции «А ветры пели и пели / за упокой

¹⁶⁶ Музыкальное «л» в сочетании с другими мягкими звуками («н», шипящим «ш») характеризует луну на протяжении всего текста, взрывное «р» — ребенка, который «смотрит, отпрянув».

уходящих»; в последующей: «А ветры пели и пели. / А ветры след хоронили». На смерть намекают и «зарывавшая» сова, и «печальные веки» цыган (в последней редакции цыгане одиноки, что косвенно указывает на смерть мальчика), а также не очень понятные строки «на ледяной наковальне / сложены детские руки».

Перевод **П. Грушко** можно назвать вольным¹⁶⁷. Переводчик не сохраняет ключевых слов оригинала в рифменной позиции, не соблюдает точности в передаче времен и наклонений, не воспроизводит синтаксический параллелизм. Текст Грушко «мелодизирован», он содержит внутренние рифмы (*помилуй* в начале строки подхватывает рифму предыдущего: *стылой*¹⁶⁸), аллитерации и ассонансы: «Помилуй, луна-шалунья» (в слове «шалунья» слышны «шаль» и «луна»; слово «блуд» тоже содержит ключевой повтор оригинального текста: *luna, lúbrica y pura*).

Наряд луны Грушко описывает так: «В жасминной шали, нагая»; шаль здесь могла появиться под влиянием перевода Гелескула, жасминная (а не жасминовая!) — эпитет, восходящий, возможно, к переводу Парнаха. Грушко создает образ луны, используя слово «блуд» (с ним сочетается характеристика луны «в жасминной шали, нагая»). Заметим, что в переводе Грушко луна в танце не двигает руками, а «поводит плечами» — видимо, исполняет танец, который в России принято называть «цыганочкой».

У мальчика оловянный взгляд, а у луны — оловянные груди; таким образом, у персонажей есть что-то общее. В переводе Грушко сделал добавление: мальчик у него превращается в облачко — вероятно, это его душа или иной облик в потустороннем мире. Обращение персонажей друг к другу («луна-шалунья» и «мой милый»)¹⁶⁹ является знаком совершенно иных

¹⁶⁷ На вопрос Е. Калашниковой «Применим ли к Вашей работе критерий “точный / неточный” перевод?» Грушко отвечает: «Я считаю (хотел бы считать) себя одним из наиболее точных переводчиков; стараюсь переводить как можно ближе к оригиналу (естественно, бывают огрехи из-за неправильного понимания текста или, скажем, из-за так называемой “глазной ошибки”). Так как я сам автор, у меня нет желания играть мускулами на чужих текстах, улучшать их. Известно: переводятся не слова, а смыслы, да еще надо увлечь читателя переведенного тобою текста в за-текстовое — контекстовое — пространство, так что порою излишняя точность в переводе оборачивается предательством. Важнее оценивать перевод не столько с позиций точности, сколько — верности. Да и о какой точности или верности можно говорить, если любой хороший перевод — не больше чем мастерская “обманка”. И никакая это не трагедия — нет в переводе клонов» [Калашникова 2001a].

¹⁶⁸ Слово «стылая», возможно, появилось под влиянием образа «ледяной наковальни» Гелескула, поскольку у Лорки эпитета к слову «наковальня» нет.

¹⁶⁹ Грушко также разнообразит свой текст синонимами, однако они не нейтральны стилистически, как, например, у Парнаха, а окрашены: мальчик назван в этом переводе «мальчонкой», «цыганенком», «моим милым».

отношений луны и мальчика, чем в оригинале. Переводчик усиливает чувственное начало, которое в авторском тексте дано легким намеком.

Совершенно иначе, чем в оригинале, выглядят в переводе цыгане: по определению Грушко, «цыгане — народ отпетый», они «нагрянут» (что не сочетается с «крадутся» в другой строке; у Лорки же они просто «приходили»), «глаза прищурили грозно» (такой характеристики нет в тексте Лорки). Здесь, как нам кажется, отражено русское представление о цыганах. Цыгане в дореволюционной России занимались торговлей лошадьми на ярмарках, возможно именно поэтому у Грушко не «всадник скачет», а «кони летят». С образом цыган в русской литературе, как известно, соседствуют шаль и бубен, которые Грушко упоминает в переводе. Грушко настойчиво и заблаговременно «хоронит» мальчика: луна ему прямо говорит, что он сейчас умрет, козодой «правит горькую требу», а ветер — «как вечное отпеванье».

Таким образом, перевод Грушко в значительно степени трансформирует сюжет и образную структуру Лорки. Центральные образы луны, мальчика, а также цыган предстают иными, чем в оригинале, и сами по себе, и в соотношениях между собой. «Темные» места Грушко решительно сопрягает с семантикой эротики и смерти. Грушко старается выстроить свою версию оригинала, но временами возвращается к нему, в результате чего образы в переводе не согласуются друг с другом (в частности, у «нагой» луны вдруг появляются «крахмальные обновы»). Грушко создает свой вариант перевода в русле русского цыганского романа (отсюда и его музыкальность).

Последний по времени перевод **В. Капустиной** выполнен в русле уже сложившейся традиции. Тем не менее, только здесь мы находим почти дословный перевод образа Лорки (*polisón de nardos* — «турнюр из нардов»), который обыгран фонетически: «наряд из нарда» (но далее в тексте появляется «аромат жасмина»). Переводчица предлагает свою версию образа Луны: она ведет себя «стыдливо» (а не «бесстыдно», как в оригинале). Капустина не подчеркивает эротический пласт романа, об отношениях луны и мальчика говорится в выражениях, близких оригиналу. Вслед за предшественниками переводчица развивает метафору сна-смерти: «найдут тебя сладко спящим», «сладко уснул ребенок». В том, что мальчик умер, перевод Капустиной сомнений не вызывает — на это указывает лексема «траур» в последней строке. Жестокими выглядят цыгане, которые, по предположению мальчика, «вырвут сердце» у луны. Выделяется поэтизм «покровы», связанный со значениями наготы и тайны. Перевод Капустиной выглядит вторичным по отношению к предыдущим.

Таким образом, поиски 1940-х – 1950-х гг. охватывают в первую очередь сферу жанра: если первые переводчики романа (С. Бобров, К. Гусев) ориентируются на максимально точное воспроизведение формы испанского романа, то В. Парнах (а вслед за ним И. Тынянова) начинает экспериментировать не только с формой, но и содержанием, сдвигая жанр испан-

ского романа к переводной балладе и русскому романсу. В 1960-е гг. А. Гелескул предлагает «мифологическое» сюжетное решение, ставшее каноническим. Уже на фоне существующей традиции появляются вольный перевод Грушко и перевод Капустиной.

Становление традиции переводов «Романса о луне» отражает рецепцию творчества Лорки в России: «русификация» на первом этапе и «экзотичность» впоследствии. Для переводчиков было важно вначале вписать Лорку в русскую культуру, указать на сходство, и лишь затем показывать различия, подчеркивая «инакость» поэта.

3.3. Анализ переводов романа «Пресьоса и ветер»

В лекции «Цыганское романсеро» Лорка указывал на тесную связь первых двух романсов сборника:

Книгу открывают два мифа, придуманных мною: Луна — не богиня, а смертная плясунья, и ветер-сатир. <...> Место действия второго романа — побережье, обласканное нежным, словно пушок персика, греческим ветром; танец и трагедию здесь удерживает в равновесии смышленная игра иронии [Гарсиа Лорка 1987: 124].

В письме Хорхе Гильену Лорка характеризует этот романс как «цыганский миф, придуманный мною» [Там же: 355].

Источники романа

Литературный подтекст романа Лорки очевиден. Романс перекликается с начальными строками знаменитого сонета из новеллы Сервантеса «Цыганочка» (1610)¹⁷⁰:

Cuando Preciosa el panderete toca
y hiere el dulce son los aires vanos,
perlas son que derrama con las manos;
flores son que despidе de la boca
[Cervantes: 74].

Когда Пресьоса тамбурин берет
И легкий воздух оглашают звуки,
То — горсть жемчужин рассыпают руки,
То — дождь цветов роняет нежный рот
(Пер. М. Лозинского) [Сервантес: 44].

Пресьоса у Сервантеса произносит заклинание, в котором как и у Лорки упоминается святой Христофор:

Verás cosas
Que topen en milagrosas,
Dios delante
Y San Cristóbalón gigante
[Ibid.: 75].

Будет скоро
Сто чудес
От небес
И святого Христофора
(Пер. М. Лозинского) [Там же: 45].

¹⁷⁰ Об этом см.: [Díaz-Plaja: 127].

Таким образом, для испанского читателя героиня с первой строки узнаваема, это сервантесовская («и, следовательно, *всеиспанская* героиня» [Малиновская 2007а: 426]), самая классическая и самая очаровательная цыганка в испанской литературе (то есть Лорке не надо пояснять читателю, что его героиня — цыганка, у него это слово появляется в самом конце романса)¹⁷¹. Русскому читателю литературная аллюзия может быть знакома¹⁷², но, вероятно, не настолько, чтобы узнать ее по первым двум строкам. Насколько нам известно, исследователи творчества Лорки в России не указывали на упомянутый нами подтекст из Сервантеса, и не обращали внимания на значимое имя героини (исп. *preciosa* — прелестная, очаровательная, чудесная; драгоценная) — это прозвание красавицы-цыганки, ставшее ее именем; сейчас — обращение к хорошенькой девушке); никто из переводчиков не пояснил его значения в комментарии.

Еще один возможный источник романса — андалузский фольклор. Традиционный мифологический образ ветра-мужчины неоднократно встречается в творчестве Лорки; впервые он появляется в стихотворении «Деревце, деревцо» (“*Arbolé, arbolé*”), вошедшем в сборник «Песни». Это стихотворение связано с «Романсеро» рядом других образов и характеристик¹⁷³.

Как считает Х. Гильен, к литературным источникам романса следует отнести и описание похищения Орифии Бореем в «Метаморфозах» Овидия. По свидетельству сестры Сальвадора Дали, Аны Марии, Лорка очень любил эту книгу («Он горячо советовал мне прочесть “Метаморфозы” Овидия: — Здесь, Ана Мария, всё» [Дали 1997b: 257]). На античный под-

¹⁷¹ Отметим, однако, что Пресьоса у Сервантеса оказывается не цыганкой по рождению, его героиня была похищена и воспитана цыганами. В новелле многократно подчеркивается необычная для цыганки скромность, сдержанность и целомудренность ее поведения. Отметим также особое умение сервантесовской Пресьосы исполнять романсы: «Пресьоса выучила множество вильянсигов, куплетов, сегидилий, сарабанд и других стихов, главным же образом романсов, так как они ей особенно удавались» [Сервантес: 14].

¹⁷² Перевод отрывка из этой новеллы найден в черновиках Пушкина. Испанский и французский текст написаны, вероятно, в апреле 1832 г. Из их анализа следует, что они служили Пушкину для упражнения в изучении испанского языка. Существует перевод новеллы «Цыганочка» П. Петровского (под заглавием «Хитаночка»), почти современный Пушкину, напечатанный в № 2 «Сына Отечества» за 1842 г. [РП: 83–84, 84–87].

¹⁷³ См. также поэтическую сценку «Школа» и рассуждения Лорки в лекции «Канте хондо. Древнее андалузское пение» об антропоморфизированном образе ветра в канте хондо («Но всего поразительней в поэтической яви песен вочеловеченный ветер» [Гарсиа Лорка 1987: 61]). О связи романса с андалузским фольклором говорит также строка “*¡Míralo por dónde viene!*” — исследователи указывают на то, что «это традиционная фольклорная формула и, в частности, зачин одной из форм канте хондо — саэты» [Малиновская 2007b: 441]. — См. также: [García Lorca 1977: 228–229] и комментарий Н. Малиновской о цыганских поверьях относительно мужской силы ветра [Малиновская 2007b: 437].

текст указывает отождествление ветра сатиром, а также комментарий к романсу самого поэта (см. выше). Кроме того, есть свидетельства, что этот романс Лорка объяснял как «миф тартессийского¹⁷⁴ пляжа» [García Lorca 1973: 1086]. Вероятнее же всего наличие нескольких источников романса (на это указывают два наименования ветра: языческое *sátiro* и христианское *San Cristobalón*).

Ниже мы описываем некоторые особенности подлинника с точки зрения тех проблем, которые возникали перед переводчиками.

Сюжет, композиционная структура

Событийная канва романса описывается с точки зрения автора-повествователя (хуглара). Только слова ветра, с которыми он обращается к девушке, приводятся в виде прямой речи, остальное нам сообщает повествователь (рассказ Пресьосы англичанам — косвенная речь в его передаче).

Структурные звенья романса таковы:

стихи 1–16 — появление Пресьосы и описание природы;

стихи 17–24 — описание ветра;

стихи 25–28 — его обращение к Пресьосе;

стихи 29–32 — бегство героини,

стихи 33–36 — реакция природы;

стихи 37–42 — обращение автора-повествователя к Пресьосе;

стихи 43–54 — Пресьоса прибегает к англичанам; прибегают карабинеры; консул пытается ее успокоить;

стихи 55–58 — рассказ Пресьосы англичанам о случившемся, ветер в ярости грызет черепицу.

Как и в «Романсе о луне, луне», рассказ хуглара разделен на две почти равные части: в первой из них повествование разворачивается неторопливо, вторая часть более динамична и экспрессивна, события резко сменяют друг друга.

В романсе имеются два полных повтора: первые две строки в первой и второй строфе: «На своей пергаментной луне / Пресьоса, играя, приходит» (строки 1–2 и 17–18) и обращение хуглара к героине: «Пресьоса, беги, Пресьоса!» (строки 37 и 39).

Персонажи

Главные герои романса — цыганка Пресьоса и ветер.

Ветер в романсе назван Сан-Кристовалóном, Святым Христофором. Этот образ восходит к образу христианского мученика III в. (праздник в его честь отмечается 10 июля):

¹⁷⁴ Тартессийский, или палеоиспанский — относящийся к доримским временам Иберийского полуострова, в частности, здесь имеется в виду территория современной Андалусии, издавна бывшая местом пересечения многих культур.

<...> В иконографии Христофор изображается косматым и бородатым великаном могучего сложения, обычно с посохом. <...> Образ Святого Христофора в испанской традиции обрел отчетливо языческую окраску. В праздничных процессиях в числе прочих сказочных великанов носят его изображение, хотя это было запрещено ещё в 1780 г. [Малиновская 2007b: 438–439]¹⁷⁵.

При характеристике ветра повторяется суффикс *-ón* (*San Cristobalón, viento-hombrón*) (который Н. Малиновская характеризует как народный [Там же: 437]), примерно соответствующий русскому «-ище» (например, в слове «мужичище»).

Пейзаж

Важное место занимают описания природы. Она выступает в функции древнегреческого хора — в тишине внимает звукам бубна Пресьосы, «переживает» и «сочувствует», когда ветер преследует Пресьосу. Характеризуя природу, Лорка использует сложные для перевода авторские *метафоры* («пергаментная луна» = бубен, «небесные языки» = молнии, «оливы бледнеют» — тонкий зрительный образ, отмеченный всеми исследователями. С одной стороны, это метафора, с другой — образ имеет и прямое значение: листья оливы с изнанки светло-серые, поэтому, когда дует ветер, листва резко меняет свой цвет). Лорка рисует мифологический пейзаж, связывающий небо и землю (дословно: «Пресьоса, играя, приходит по земноводной тропинке», «беззвездная тишина падает в море»). Вневременной и внепространственный характер событий подчеркнут использованием настоящего времени.

Отметим, что Лорка использует в тексте романса только слово *viento* (ветер), но романс называется “*Preciosa y el aire*”; а *aire* — слово многозначное: оно означает не только ветер; воздух, но и мелодию, напев, именно эта лексема встречается у Сервантеса в упомянутом сонете в новелле «Цыганочка». У русских переводчиков в силу языковых причин не было возможности передать все пласты значений этого слова, поэтому в переводах романса образ ветра выносятся и в заглавие, что подчеркивает его центральную роль в романсе наравне с Пресьосой.

Выражение *Viento verde* («Зеленый ветер») непонятно русскому читателю. В испанской идиоматике «зеленый» может означать «распутный», «похотливый», «бесстыжий», «наглый» (напомним, что ветер в романсе является «олицетворенным порывом страсти» [Чагинская: 64]). Однако, как указывает Н. Малиновская, «“Зеленый ветер” — довольно частый в поэзии образ, причем, почти не соотносимый с описанной идиоматикой. У Лорки “зеленый” — самое загадочное, многозначное и символически насыщенное из определений» [Малиновская 2007b: 440].

¹⁷⁵ См. также: [Forster; Barrea: 73; Devoto: 320].

В романсе появляется и Луна, героиня «Романса о луне». Однако она здесь уже не героиня, из действующего лица Луна превращается в атрибут — бубен, музыкальный инструмент в руках у цыганки, однако продолжает оставаться небесным светилом.

Фонетические повторы

Фонетически в романсе помимо аллитерации на звук С (*El silencio sin estrellas / huyendo del sonsonete*) повторяется сочетание Б–Д: *verde – viene – levantado*, позже к нему добавляется Т: *Verte – antiguos – vientre*.

Лексика

В рифменной позиции у Лорки преимущественно оказываются существительные (т. к. в романсе преобладает описание). Всего их — 30, из которых 2 — имя Пресьоса и одно ее наименование «цыганка», а также дважды встречается относящийся к ней «бубен из пергамента» и синекдохическое наименование — «лоно». Больше всего существительных в первой строфе, при описании природы. Большинство глаголов встречается при описании ветра. Ветер и Пресьоса в одной и той же строфе находятся в рифменной позиции — в той, где автор-повествователь предупреждает Пресьосу.

Переводы

Первый русский перевод этого романса был выполнен К. Гусевым и опубликован в № 2 альманаха «Литературный Воронеж» за 1941 г. В 1956 г. И. Тынянова напечатала свой вариант в «Иностранной литературе» (№ 8). С 1965 г. романс в основном публикуется в версии А. Гелескула, которому принадлежат три основные редакции перевода — 1965, 1969 и 1975 г.

Обратимся к переводам для анализа решений, которые каждый переводчик находит для комплекса переводческих задач.

К. Гусев исключительно внимателен к оригиналу: как и у Лорки, весь текст построен на женских рифмах, лишь в единственной строке (именно той, что в оригинале) переводчик использует мужскую рифму: “*Fgunce su gupog el mar*” (дословно: «Море хмурит брови (море собирается складками)», у Гусева: «Море мрачное шумит»).

Композиционную структуру романса переводчик передает не полностью: первый повтор К. Гусев не сохранил, немного модифицировав вторую строку («В свой бубен луноподобный / Стуча, проходит Пресьоса» и «В свой бубен луноподобный / Пресьоса стучала чаще»). Второй повтор («Пресьоса, быстро, Пресьоса!») он передал, и хотя в его варианте нет глагола, сохранено побуждение к движению.

В первой же строке Гусев не сохраняет метафору Лорки: в переводе появляется один лишь бубен, опущено метафорическое описание луны как

бубна; исчезает важная для Лорки соотнесенность повествования с небесным миром. Остальные метафоры переводчик передал адекватно: «иглы языков лучистых», «оливы побледнели». Метафору Лорки «Ветер-мужичище ее преследует / с горячей шпагой» переводчик передал близко к тексту, заменив «шпагу» на «кинжал». Метафору «голубая роза твоего лона» переводчик изменил на «розы голубые грудей». Выражение *viento verde* ему, видимо, было неясно, и в переводе он решил его опустить, верный своему принципу не переводить неясное. Переводчик внимателен к тексту и в отношении передачи глагольного времени: Гусев использует глаголы в настоящем времени, чтобы передать семантику происходящих «в настоящий момент» событий.

В тексте перевода встречается транслитерированное испанское слово «нинья». Это еще одна попытка Гусева максимально точно передать испанский текст. Гусев (вероятно, он был первым из всех переводчиков) использует устаревшую форму слова «цыганы». Карабинеров Гусев заменил на нейтральных «часовых» (причем у Лорки они «напуганы криками», а у Гусева — «потревоженные криком»).

Фонетически, как и в остальных пластах текста, Гусев старается приблизиться к оригиналу: «Пресьоса – приморской – в росах», «англичане – водяные – развлеченья – каменья».

Таким образом, в первом же переведенном им романсе Лорки Гусев вырабатывает принципы, которым следует далее: предельно точно следовать за оригиналом на всех уровнях текста, насколько это возможно.

В переводе **И. Тыняновой** лексико-синтаксические повторы оригинала сохранены, второй повтор передан дословно: «Пресьоса, беги, Пресьоса!». Сохраняется метафора луны-бубна: «луна из прозрачной кожи / звенит в руках у Пресьосы» (заметим, что Тынянова, таким образом, — единственный переводчик, который отразил структуру строки оригинала так, чтобы слово «луна» стояло в строке первым и с него начинался романс), но не передана метафора молний: у Тыняновой ветер «с тысячью рук из тени» (в оригинале «полный небесных языков»), что не сочетается с ее же строкой ниже «со своими руками из света». Тынянова добавляет эпитет «лохматые» (ветки сосен). Остается неясным, относится ли определение «голос как у свирели» к Пресьосе или к ветру. Тынянова, видимо, стараясь избежать повтора, называет Пресьосу то девушкой, то девчонкой-цыганкой; между тем у Лорки использовано только одно слово, и повтора он не боится: сначала *niña* (девочка) Пресьосу называет рассказчик, а потом ветер (интересно отметить, что так же — *niña* — называет Сервантес свою цыганочку в новелле). Тынянова вслед за Гусевым частично сохраняет в переводе испанскую огласовку имени ветра: святой Кристоаль (у Гусева буквально «Сан-Кристобелон»). В переводе сохранились карабинеры («привлеченные женским криком», что вызывает у читателя не предусмотренные оригиналом ассоциации). Переводчица целомудренно убрала «шпагу» — у Тыняновой ветер протягивает за Пресьосой «горячие

руки» (такое изменение оборачивается сюжетной заменой). «Голубая роза лона» тоже не отражена в ее переводе: Тынянова скромно переводит смелую метафору Лорки как «твое душистое тело», которого ветер хочет коснуться губами, а не руками, как в оригинале. Таким образом, эротизм оригинала сведен к минимуму и практически исчез в переводе.

Тынянова старается выдержать повествование в настоящем времени, однако сбивается на прошедшее.

Фонетически переводчица старается следовать за оригиналом: «по узкой сырой тропинке. / Кругом — зеленые лавры, / и в тишине беззвездной / убегая от россыпи звона...»; «Сатир из пучины звездной / со своими руками из света».

Переводчица меняет окраску отношений героев: сглаживает, практически убирает эротическую составляющую.

А. Гелескул первым передает имя ветра так, что русскому читателю становится понятно, что это Святой Христофор. Переводчик сохраняет композиционные повторы. Начиная три строки подряд глаголами с одинаковой приставкой, переводчик создает ощущение четкости и одновременности происходящего: «Застыло дыханье моря, / *забились* бледные ветви, / *запели* флейты ущелий...».

Переводчик точно передал метафоры луны-бубна и «меча» у ветра, а также «лазурной розы тела». Непереданной осталась лишь метафора «оливы побледнели» (у Гелескула «забились бледные ветви», то есть переносный смысл образа передается, а прямой — нет). Строка «Он ловит тебя за плечи» в точности совпадает с текстом Тыняновой. Переводчик осуществил и некоторые незначительные вставки в сюжетную канву: его консул сначала предлагал цыганке молоко и воду (следуя логике сказочного повтора), затем Гелескул приблизил свои переводы к оригиналу.

Гелескул — единственный переводчик, который от начала до конца выдерживает романс в настоящем времени. Перевод, как и оригинал, оставляет ощущение того, что все происходит на глазах у читателя.

Звукопись у Гелескула передана в тех же строках, что и у Лорки: «И, бубен ее *заслыша*, / бежит *тишина* в обрывы, / где море в недрах *колышет*...».

Интересно проследить изменения в тексте (у А. Гелескула 6 редакций перевода). Особенно интенсивно переводчик правил строки, описывающие появление и внешность карабинеров (кроме «солдат» появилось еще наименование «дозорные»). И Гусев, и Гелескул заменили неизвестных широкому читателю испанских карабинеров на нейтральных солдат, часовых и дозорных: очевидно, что у русского читателя слово «карабинеры» ассоциируется с итальянскими полицейскими, а не с испанскими пограничниками. В первом варианте у Гелескула карабинеры были похожи на мушкетеров («В заломленных набок шляпах, / в широких плащах крылатых»), впоследствии шляпы поменялись на береты и исчезли «крылатые плащи» (думается, для того, чтобы расподобить карабинеров и жандармов из «Ро-

манса об испанской жандармерии»). Один раз переводчик поправил строки, касающиеся появления ветра: в этом случае автор заменил настоящее глагольное время на прошедшее. Также в новом варианте «поет голосами бездны» волынка, а не сам Святой Христофор.

Отметим, что это был первый романс, который К. Гусев опубликовал в своем переводе. И. Тынянова и А. Гелескул также перевели этот романс одним из первых в сборнике. Вероятно, этому способствовал общеевропейский фольклорный сюжет романса¹⁷⁶, его асоциальность, а также то, что романс обладает динамичным сюжетом и поэтому не так сложен для перевода. Учитывая сказанное, удивительно, что к романсу обратилось всего три переводчика. Можно предположить, что переводчики не почувствовали внутренней связи романса с русской культурой, как в случае с романсом о луне; а также что кажущая легкость мнима.

Каждый из переводчиков следует своей стратегии: К. Гусев вырабатывает стратегию буквалистского следования оригиналу; И. Тынянова изменяет те детали, которые меняют настроение, тон повествования — в данном случае оно становится более целомудренным, исчезает авторская ирония; А. Гелескулу передает и даже усиливает сказочный колорит романса.

3.4. Анализ переводов романса «Неверная жена»

Комментируя этот романс в лекции «Цыганское романсеро», Лорка говорил:

Сюжетно это классическая андалузская история, но сделан романс довольно изящно. Популярность его способна довести до отчаянья; это наименее андалузский из моих романсов, мне он кажется несколько примитивным и даже чувственным¹⁷⁷ [Гарсиа Лорка 1987: 130].

¹⁷⁶ Распространенность отдельных сюжетов в европейской литературе и устном предании, наличие общего сюжетного фонда и другие факторы, по мнению М. П. Алексеева, определяют «сходство некоторых местных русских преданий или сказок с произведениями испанской литературы, создававшимися на фольклорной основе» [Алексеев 1985: 28]. Таким образом, «миф о Борее, похитившем Орифию <...>, имеет очень близкую параллель в <русских. — О. М.> сказках, где девушка, гуляющая по саду, уносится вихрем» [Пропп: 253]. В том же ряду многочисленные вариации немецкого сказания о погоне ветра «за нагими женщинами, полногрудыми (как полногруда туча, дающая молоко — дождь)» [Потебня: 229]. Под сюжетным сходством во всех этих случаях и более глубокий объединяющий их слой, общий мотив — «представление об оплодотворяющей силе ветра» [García Lorca 1979: 707], грозы или бури.

¹⁷⁷ Испанский исследователь Висенте Гаос считает, что этот романс составляет контрастную пару романсу “La monja gitana” («Цыганка-монахиня»). Соотнесенность между двумя романсами подчеркнута сходной ассонансной рифмой

По мнению современной исследовательницы, «<...> это самый сюжетный из романсов сборника, сюжет его кажется простым и ясным, однако в тексте есть “подводная часть”, разбросаны намеки, с помощью которых можно домыслить судьбы героев и причины их поступков. Без определенных фоновых знаний, культурного контекста выстраивается один сюжет, с контекстом — другой. Название романса без знания контекста предполагает обычный сюжет адюльтера, но никак не неудачного сговора, где обманутым оказывается, как это ни странно, мужчина. То, что широкая публика восприняла лишь внешнюю, чувственную сторону романса, глубоко ранило Лорку: “Историей неверной жены упиваются на каждом углу, “пуская слюни””. Именно в таких выражениях Лорка, неизменно деликатный и сдержанный, позволил себе обрисовать ситуацию — настолько она была для него тяжела» [Малиновская 2007а: 432].

Сюжет, композиция

Упомянутый в романсе праздник Сант-Яго (Святого Иакова), покровителя Испании, справляется 25 июля, и «в испанских песнях <...> встречи и свидания часто приурочены к ночи Сант-Яго. <...> Но в романсе Лорки речь не о любовном приключении, а о сговоре (в подлиннике *por compromiso*¹⁷⁸ — андалузская форма предложения руки и сердца <...>). Герой романса “умыкает невесту” (не зная, что она уже замужем)» [Там же: 459–460]. Таким образом, если переводчик знаком с контекстом испанских народных традиций и улавливает заданный автором сюжет, он понимает матримониальные планы героя и его поступок «настоящего цыгана».

Обширные фоновые знания необходимы и для понимания одного из главных лейтмотивов романса Лорки. Генетически он восходит к фольклору:

<...> в цыганских песнях свиданье у реки стало обозначением первой брачной ночи, а в испанской фольклорной лирике встреча у реки, холодного ручья, чистого источника — просто знак взаимной любви [Там же: 460];

И ранее:

<...> река (ручей или просто текущая вода) у Лорки <...> становится иносказанием о воле и любви [Там же: 456]¹⁷⁹.

í-a (в романсе «Цыганка-монахиня») и í-o (в «Неверной жене»). Этот романс исследователь связывает также со стихотворением Лорки “Lucía Martínez” («Лусия Мартинес») из сборника “Canciones” («Песни»). [Gaos: 302]. Заметим, что в обоих романсах появляется образ разрываемой ткани: «отрез шелка <юбки. — О. М.>, разорванный десятью ножами» («Неверная жена»), «Последний и глухой шум / распарывает ей сорочку» («Цыганка-монахиня»).

¹⁷⁸ Дословно: «по обещанию, обязательству»

¹⁷⁹ Этот лейтмотив развивается в романсе «Цыганка-монахиня» — см.: [Малиновская 2007b: 456].

Как и большинство романсов сборника, «Неверная жена» характеризуется кольцевой композицией, причем «зеркальной». Первые три строки: «И я отвел ее к реке, / веря, что она была незамужней, / но у нее был муж» повторяются в обратном порядке в конце текста: «потому что, имея мужа, / она мне сказала, что незамужняя, / когда я вел ее к реке» (внутри ромansa есть еще один повтор: «я увел ее с реки»).

Отметим, что это единственный романс в сборнике, который повествует о том, что уже случилось, о прошлом, а не о событии, которое разворачивается на глазах у читателя.

Персонажи

Структура грамматического времени в романсе обусловлена тем, что «Неверная жена» — единственный текст в составе «Цыганского романсеро», в котором появляется *рассказчик*, хуглар уступает ему нить повествования¹⁸⁰.

По мнению Висенте Гаоса, в данном романсе мы наблюдаем ироническое остранение автора (“actitud irónica de alejamiento”). Анализируя речь героя, исследователь отмечает в ней отклонения от грамматической нормы [Gaos: 296].

Алан Джозефс и Хуан Кабальеро также считают, что “Todo el poema va en contra de lo que el gitano quiere afirmar de sí mismo” [García Lorca 1977: 245]¹⁸¹.

Таким образом, героиня в романсе показана глазами рассказчика (отметим, она, уже, судя по заглавию, играет главную роль в сюжете ромansa). Говоря о возлюбленной, герой использует рафинированные уподобления (в частности, «цветочную» метафорику: «спящие груди» открылись «как соцветия гиацинтов»): «Крахмал ее нижней юбки / звучал у меня в ушах, / как отрез шелка, / разорванный десятью ножами»; «Ее бедра от меня ускользали, / как удивленные рыбки, / наполовину наполненные огнем, / наполовину наполненные холодом»; и метафоры («Той ночью я мчался / лучшей из дорог, / оседлав перламутровую кобылицу / без узды и без стремян»). Метафора белизны кожи героини строится через отрицание: «ни у нардов, ни у раковин / нет такой нежной кожи, / и стекла под луной / не сияют таким блеском». Отметим, что метафора звучит экзотично для русского читателя: уподобление кожи раковине по признаку белизны непривычно для русской поэтической традиции, сравнение с нардами также в ней не распространено.

¹⁸⁰ Можно даже выдвинуть предположение, что в этом романсе происходит совмещение автора-рассказчика и главного героя: может быть, герой и есть хуглар?

¹⁸¹ Пер.: «Все стихотворение противоречит тому, что цыган говорит о себе самом».

По мнению В. Гаоса, метафора «Грязную от поцелуев и песка, / я увел ее с реки» «выражает моральную нечистоплотность адюльтера той, что притворялась незамужней» [Gaos: 296] (см. также: [García Lorca 1988: 137]). Одежда героев и подарок цыгана дают основание заключить, как считает Гаос, что оба персонажа очень бедны (см.: [Gaos: 299])¹⁸².

Заметим, что в оригинале лексема «цыган» появляется в тексте только в конце, а героиня цыганкой не названа ни разу.

Пейзаж

Описывая пейзаж, Лорка прибегает к фольклорной символике растений. Например, тростник «обычно упоминается в цыганских свадебных песнях (*proas*)» [Малиновская 2007b: 462], а у ежевики «помимо довольно широкой и сложной фольклорной символики в контексте лоркианской поэзии есть вполне определенный оттенок отказа, несбывшейся надежды, явственно ощутимый в стихотворении “Серый стебель ежевики” из книги “Песни”» [Там же: 461–462].

Исследовательница также подчеркивает, что данный романс — «один из немногих в “Цыганском романсеро”, где нет смерти и ее вестников. И потому ночь Сант-Яго *безлунна*» [Там же: 461].

Связь с традицией. Лексика

Романс вписан в испанскую традицию рядом формальных приемов¹⁸³. В частности, Н. Малиновская указывает:

<...>очень часто старинные романсы начинаются с даты, обозначенной церковным праздником <следуют многочисленные примеры. — О. М.> <...> По сути дела строка о ночи Сант-Яго также *начинает* романс, а предыдущие три строки — нечто вроде зачина (подобная структура часто встречается в старинных обработках фольклорных текстов) [Там же: 458–459].

Гаос, комментируя начало романса (текст начинается со связки, соединительного союза: *y* — «и»), предполагает, что история нам рассказывается не с начала. Повествование начинается с середины. Этот прием был использован Хуаном Рамоном Хименесом и впоследствии — Рафаэлем Альберти (см.: [Gaos: 298]).

¹⁸² Ср. с комментарием Н. Малиновской: «<...> такие шкатулки обычно мастерили заключенные в испанских тюрьмах. Так, даже не намеком, а тенью намека, выстраивается в романсе сюжет — в той мере, в какой это допускают жанр и автор» [Малиновская 2007b: 462]. См. также замечание М. Гарсиа-Посада о револьвере, намекающем на то, что цыган — контрабандист [García Lorca 1988: 137].

¹⁸³ См. обширные комментарии исследователей, в которых они указывают на текстовые переклички с различными видами испанских народных песен [Малиновская 2007b: 456–462; García Lorca 1977: 243–246].

Романс содержит диалектизм *mozuela* («незамужняя») [García Lorca 1977: 244; Малиновская 2007b: 458]. Альвар указывает, что это гранадское словоупотребление [Alvar: 39].

Таким образом, как мы показали, обращение к романсу требовало от переводчиков хорошего знания культурного контекста. Некоторые из них не понимали подлинного сюжета романса и угодили в ловушку, расставленную текстом. Вне фольклорной символики в описании главных героев можно увидеть лишь «экзотику». По мнению испаниста и переводчика П. Грушко, «Нет Лорки без слов и понятий, связанных с историей и реалиями этой испанской провинции <Андалусии. — О. М.>. Чтобы его переводить, надо знать не просто испанский язык, а испанский язык Андалусии, видеть не только текст, но и породившее этот текст пространство» [Грушко: 6]. Эта точка зрения оказывается наиболее актуальной именно для перевода «Неверной жены».

Переводы

Над русскими версиями романса работали пять переводчиков: И. Тынянова (1956), К. Гусев (1961), А. Гелескул (с 1965, шесть редакций), П. Грушко (с 1998), В. Андреев (2004). Романс в зависимости от интерпретации выглядит то историей любви обманутого жениха, то цыганской экзотикой, то адюльтером. Рассмотрим проблемы, возникавшие перед переводчиками, и способы их решения.

Сюжет, пейзаж

И. Тынянова интерпретировала слово *compromiso* в значении «неловкое, затруднительное положение»: «и даже нехотя как-то». К. Гусев трактует *casi por compromiso* как «и почти с ее согласия». В переводе П. Грушко выражение *por compromiso* не нашло отражения. И у Андреева оно не передано, вместо него появилась замена: «закрылись туманами дали». Только в переводе А. Гелескула есть указание на намерения героя: «и словно сговору рады».

Русские переводчики несколько изменяют роль героини: из подвластной герою и зависимой от него она превращается в самостоятельную женщину. В переводе К. Гусева с первой же строки утверждается, что героиня занимает более активную позицию, чем в тексте оригинала: «уходя к реке со мною», а не «я увел ее». У Грушко женщина оказывается *инициатором* свидания («И это не я затеял»). У Гелескула читаем: «она ушла на рассвете» (вместо: «я увел ее с реки»).

В переводах Тыняновой, Гусева и Андреева цыган ведет женщину к реке, у Грушко появляется слово «берег». У Гелескула нет реки (и никакого водоема), цыган уводит свою возлюбленную «на край долины»; при передаче кольцевой композиции, в конце романса, при повторе строки Геле-

скул вставляет «у края *речной* долины», компенсируя отсутствие этого слова в первой строке.

Переводчики в точности передают перечень растений, приведенный у Лорки (Гусев даже называет больше образов по сравнению с оригиналом: у него появляется отсутствующая у Лорки «заводь белых лилий»). Вместо «горизонт собак / лает очень далеко от реки» у Гусева находим: «лаем собак далеким /проводжала нас *деревня*¹⁸⁴». Однако в романсе речь идет о *городе*. Исследователи Джозефс и Кабальеро идентифицировали описываемый пейзаж как Триану, цыганский квартал Севильи. Упоминания фонарей и углов подчеркивают, что действие происходит в городе [García Lorca 1977: 244]. У Андреева деревья «застилают свет», что концептуально неверно: согласно приведенному выше наблюдению Н. Малиновской, ночь у Лорки принципиально безлунная.

Композиция

Кольцевую композицию передают все переводчики, кроме Грушко. Гусев оставляет последние строки без изменения, хотя в оригинале мы встречаем варьирование зачина. Гелескул, усиливая экспрессию последней строки («а мне *клялась*, что невинна»), подчеркивает содержащуюся в оригинале мысль о том, что девушка обманула цыгана: герой помнит «обман той ночи» (в последней редакции: «напрасно лгала той ночью»).

Первые три переводчика (Тынянова, Гусев, Гелескул), следуя за оригиналом, начинают первую строку с соединительного союза: Тынянова с «да», Гусев и Гелескул с «и»; Грушко и Андреев не отражают в своих переводах эту особенность оригинала.

Реалии

В отличие от своих предшественников, В. Андреев не транслитерирует имя Сант-Яго, а предлагает перевод: «в *Иакову* ночь». Казалось бы, перевод реалии приближает текст к русскому читателю, однако, в русской традиции день памяти апостола Иакова отмечается церковью 30 апреля. Представляется, что более приемлемыми вариантами для русского перевода были бы Иванова ночь или Купальская ночь.

Персонажи, атрибуты

Сложны для перевода и строки оригинала о достойном поведении цыгана: русское и испанское понимание достойного поведения цыгана могут различаться.

¹⁸⁴ У Андреева — «поселок».

Гусев не пояснил в переводе причину, по которой герой не хочет сообщать, что ему говорила героиня (не переведена строка: «Не хочу говорить, будучи мужчиной, то, что она мне сказала»).

Строкам о мужской гордости цыгана особое внимание при редактировании перевода уделил Гелескул: 1) «Мужчине чужие тайны / рассказывать не пристало»; 2) «Об остальном как мужчине / Мне говорить не пристало»; 3) «Тому, кто слывет мужчиной, / нескромничать не пристало».

Любопытное отступление от авторского текста находим в переводе Грушко: герою велит вести себя сдержанно *совесть*, а не разум. У Андреева слова оригинала о сдерживающей силе разума исчезают; переводчик вводит добавления: «Пусть то, что случилось ночью, / ночью тьмой и хранится» и «Себя упрекнуть мне не в чем».

В героине романа все русские переводчики подчеркивают *невинность*. Они переводят слово *mozuela* как «невинная девушка», в то время как в испанском оригинале имеется в виду, что она *не замужняя*. П. Грушко отметил эту общую переводческую ошибку, происходящую от незнания диалектного значения слова и непонимания культурного контекста:

А “Неверная жена”, на которой “попались” все переводчики (и я в том числе — в первом варианте своего перевода)! В этом романе цыган, который увел красавицу к реке и, к ее удовольствию, совершил то, что совершил, обижается: дескать, говорила, что невинная (в наших переводах), а на деле — замужем. Неужто опытный парень не знал, с кем он был? Обижается... Это мы, переводчики, не знали, что “mozuela” (“девушка”) в Андалусии означает “холостая”. Она не говорила, что невинна, она сказала, будучи замужем, что холостая [Грушко: 6].

В итоге русские переводы, подчеркивая предполагаемую невинность героини, создают еще одну коллизию сюжета, которая не предполагалась в оригинальном тексте: ожидания героя обмануты не тем, что девушка не свободна, а тем, что она опытна.

И. Тынянова при описании *костюма* обоих персонажей несколько повышает их социальный статус: и галстук героя, и юбка героини становятся в ее переводе шелковыми (возможно, переводчица не хотела «бытовыми» деталями подчеркивать бедность героев, разрушать эффект «экзотичности» и «романтики»). У Гусева появляются «косынка из *шелка*», а также «браслет и заколки», которых нет в оригинале, и которые придают героине иной облик. Видимо, дело здесь в излишней сдержанности переводчика: косынка из шелка появляется вместо строки «она сняла платье», а браслет и заколки — вместо снятых четырех корсажей (четыре корсажа могут быть просто не понятны в контексте романа русскому читателю: почему их четыре, да еще у бедной цыганки, представить цыганку даже в одном в корсаже ему довольно трудно). У Гелескула герой тоже снимает шелковый галстук. Переводчик избегает слов «она сняла платье», он передает

смысл этой строки романа с помощью выражения «она наряд разбросала» (впоследствии переводчик заменил эту фразу на «слетела шаль ее следом», не менее адекватное решение; шаль здесь сгущает «русско-цыганский» колорит). У Грушко также среди деталей женского костюма появляются браслеты. У В. Андреева четыре корсажа превращаются в четыре браслета в другой строке.

Итак, почти все переводчики стремятся избежать в переводе фраз: «она сняла платье», «она сняла четыре корсажа», поэтому предлагают самые разные замены частей туалета, среди которых доминируют браслеты, — видимо, они представляются неотъемлемой частью костюма цыганки. Как уже отмечалось выше, переводчики стремятся повысить социальный статус героев, наряжая их в шелковые одежды.

Разошлись мнения переводчиков и по поводу прощального подарка девушке: Гусев предложил в качестве такового «легкий соломенный столик». Думается, вряд ли столик имелся в виду в оригинале (хотя такое значение первым стоит в словарной статье), скорее, это именно шкатулка для рукоделия. Во второй редакции перевода Гелескуловский цыган дарит ей «на память» в знак обручения кольцо, но переводчик при следующей правке изменил эти строки на «ларец» (в последнем варианте «ларчик»).

Метафорика

Особое внимание при анализе стоит уделить многочисленным метафорам, с помощью которых герой описывает героиню и пейзаж.

В переводе Гелескула цыганка сравнивается с кобылицей атласной, а не перламутровой, как у автора оригинала (это сравнение Лорки подчеркивало белизну кожи цыганки, в переводе Гелескула важнее другие характеристики — «гладкость» и «блеск»). Гусев не использовал женский род при передаче этой метафоры (в его варианте: «конь из перламутра», у Лорки в этой строке слово «кобылица»).

И. Тынянова заменяет названия растений в метафорах: «уснувшие груди» «расцвели мне навстречу, / как белые гроздья жасмина» (а не гиацинты), а вместо лилий с ветром у нее сражаются «острые листья кувшинок». Вероятно, переводчица предполагала, что жасмин и кувшинки более привычны для русского читателя. Переводчица даже развивает метафору Лорки: в оригинале «загорелись сверчки», у Тыняновой «песни сверчков загорелись». На наш взгляд, сглажена метафора «*Грязную от поцелуев и песка*» (у Тыняновой: «Всю в песке от моих поцелуев»). Станным представляется образ «ее белые ноги бились» (возможно, переводчицу привлекла фонетическая игра?). Гусев, в отличие от предшественницы, оставил в тексте слово «нарды» (за ним последовал П. Грушко). Особо отметим те случаи, когда Гусев отошел от оригинала и предложил свои варианты метафор. Вполне в духе оригинала звучит еще одна метафора, добавленная пе-

реводчиком: «шпаги блестящие лилий». Метафору грязи переводчик заменил метафорой *опьянения*: «В песчинках и поцелуях, / пьяные, мы уходили».

Гелескул заменяет сверчков на южных цикад: «Замерцали цикады», и при этом сохраняет объединение в одной метафоре звука и света. У Лорки юбка кажется герою «разорванной десятью *ножами*», у Гелескула — «под сталью пяти *кинжалов*», однако такая замена кажется нам адекватной (у Лорки — десять пальцев, у Гелескула — пять, то есть сохранен образ руки, разрывающей ткань). Числительное переводчик в последующих вариантах убрал, оставив просто «раскромсанные ножами». Более всего Гелескул правит строки, метафорически характеризующие белизну кожи героини (3 варианта). В первом варианте переводчик добавляет от себя: «Такой белизны не ведать / Шелкам и цветущим сливам» (ни того, ни другого образа в оригинале нет, и созданная переводчиком метафора имеет, на наш взгляд, экзотическую окраску, но не специфически испанскую). Во втором варианте находим буквальный перевод сравнения кожи героини с нежной кожей улиток. Такое сравнение не согласуется с традиционными для русской культуры составляющими женской красоты. Третий вариант сочетает образы «жасмина», «жемчуга», «нежности» и «лунного света».

П. Грушко также меняет названия растений в романсе: у него появляется сирень. Гусев и особенно Грушко в соответствии с оригиналом передают метафору белизны кожи через отрицание (у Тыняновой отрицания нет). У Грушко словосочетание «кобылка из перламутра» повторяет строку Тыняновой, и кувшинки, вероятно, тоже появились под влиянием ее перевода. В. Андреев сохранил в переводе «гиацинты», однако опустил сверчков и ввел светляков. Переводчик вводит свой оттенок смысла: шуршанье юбок дразнит героя. Словосочетание «шелковый полог», очевидно, заимствовано из переводов Гелескула («Тонкие шпаги ириса» — возможно, восходит к Гусеву). Метафоры грязи нет, вместо нее в переводе находим: «Ее от реки уводил я — / в песчинках, в изнеможенье». Строк «ее опрокинул я навзничь / в хрустящий песок прибрежный» нет в оригинале.

Таким образом, при переводе этого романа при всех очевидных расхождениях между переводчиками обращает на себя внимание общая линия в переводческой стратегии, проявляющаяся в первую очередь в передаче сюжета, лексики и метафоры: переводчики смягчают и затушевывают первостепенно важный для романа эротический пласт.

3.5. Анализ переводов романа «Арест Антоньито эль Камборьо...»

Два романа («Арест Антоньито эль Камборьо» и «Смерть Антоньито эль Камборьо»), образующие в сборнике смысловое и художественное

единство (к обоим текстам Лорка сочинил музыку), посвящены одному и тому же герою. Сам поэт называл этого персонажа «истинным цыганом»:

Затем на сцене появляется исконный андалузский герой – Антоньито эль Камборьо. Он единственный, кто зовет меня по имени перед смертью. Истинный цыган, неспособный на вероломство, сколько таких, как он, сегодня умирают с голоду, но не продают свои тысячелетние голоса за деньги, которые ничего не стоят [Гарсиа Лорка 1987: 135].

Подобно тому, как Соледад Монтойя является главной героиней книги, так Антоньито — ее центральный мужской персонаж. Поскольку романсы об Антоньито следуют за романсом о Сан-Габриэле, принесшем чудную весть цыганке Асунсьасьон, то А. Гелескул имел основание предположить, что «Быть может, красавец Камборьо и есть тот желанный сын, рождение и гибель которого возвещал архангел?» [Гелескул 2007а: 42].

Сюжетно-композиционная структура

Сюжет романа имеет реальную основу:

В Гранаде и ее окрестностях стычки между цыганами и жандармерией были обычным явлением [Малиновская 2007b: 480]¹⁸⁵.

Исследовательница приводит в своих комментариях воспоминания художника Мануэля Анхелеса Ортиса о том, как автор мемуаров и Лорка были свидетелями жестокой сцены — ареста двух цыган по подозрению в убийстве жандармов. Отзвуки этого воспоминания слышатся в обеих «Сценах» из «Поэмы канте хондо», в стихотворении «Нежданно» (“Sorpresa”) из того же цикла, и в «Цыганском романсеро» — в «Схватке», в романсах об Антоньито и о жандармерии [Там же: 480].

Герой охарактеризован очень подробно: вся первая строка — это развернутое описание его имени; во второй строке подчеркивается принадлежность персонажа к цыганскому роду¹⁸⁶. Упомянута ивовая ветка как характеристика героя (см. об этом ниже), описаны его действия и цель: он идет в Севилью смотреть на бой быков. Следующее четверостишие описывает внешность Антоньито: подчеркнуты его красота, изящество, ловкость, сила, красивая походка; смуглый цвет лица, блеск волос.

Далее настоящее глагольное время внезапно заменяется прошедшим, что, по мнению одного из исследователей, «как бы разрывает прежнюю мирную картину, предвещая несчастье» [Ильина: 68].

¹⁸⁵ См. также: [García Lorca 1977: 264].

¹⁸⁶ Ср.: «Подобно героям классики и бурлескным “героям” пикаресок, цыганский принц гордится своей принадлежностью к именитому роду, он — “сын и внук Камборьо”» [Cano Ballesta: 148].

За изображением героя следует метафорическое описание пейзажа, и вслед за ним вновь происходит резкая смена тональности: неторопливое повествование сменяет череда вопросов, заданных хугларом Антониьо, риторические восклицания и сожаления хуглара о том, что настоящие цыгане перевелись. Антониьо ведут в тюрьму, пока жандармы пьют лимонад, двери тюрьмы закрываются.

В композиционном плане романс, как и большинство других текстов сборника, содержит синтаксические повторы: повторяются стихи 1–4 и 25–28. Первые две строки при повторе полностью совпадают («Антонио Торрес Эредия, /сын и внук Камборьо»); третий стих изменен: «с ивовой веткой» — «приходит без ивовой ветки»¹⁸⁷. В четвертом стихе вместо «в Севилью на бой быков» сказано: «меж пяти треуголок» (связь между боем быков и арестом героя пятью жандармами современная исследовательница видит во внутренних семантических связях: в слове *tricornio* (треуголка) есть корень *cuerno* (рог), а с пятью ассоциируется типичная для той эпохи программа корриды с участием пяти быков [Там же: 69])¹⁸⁸. Это четверостишие, названное Ильиной «ключевым инвариантом» [Там же], начинается каждую из структурно сходных частей романса. Почти полностью совпадают строки 9 и 13: «На полдороге», «И на полдороге», и точно так же союзом «и» отличаются друг от друга строки в двух последних четверостишиях (39 и 43): «В девять вечера», «И в девять вечера» (о значении точных чисел в романсе см. ниже). Соотносятся между собой также строки 23–24 («и короткий (робкий) ветер, конный, / скачет по свинцовым горам») и 45–46 («в то время как небо сияет, / как круп кобылы»). Как справедливо указывает исследовательница, в контексте романса на первый план выдвигается такое значение слова *potro*, как «кобыла» — орудие для пыток [Там же: 71].

Главный герой

Н. Малиновская приводит сведения о реальном лице, возможном прототипе Антониьо:

Эль Камборьо — известный в Андалузии цыганский род, до сих пор многие кантаоры, тореро и танцоры носят эту фамилию.

По воспоминаниям любимой кузины поэта Аурелии Гонсалес Гарсиа, «<...> вблизи родного селения Лорки Фуэнте-Вакерос (Пастуший Ключ) жил статный наездник и цыганский гитарист *Лусильо эль Камборьо* — Луис Кортес Эредиа. <...> В селенье его звали попросту “внук Камборьо”. Ребенком Лорка, возможно, не раз видел Лусильо эль Камборьо в доме кузины, куда часто приглашали молодого цыгана. Кузина Аурелия так вспоминает о нем: “¡Qué gracia

¹⁸⁷ Отсутствие ивовой ветки Ильина трактует как «лишение божества сакрального атрибута» [Ильина: 69].

¹⁸⁸ Отметим, что до XIX в. головным убором матадора была треуголка.

tenía! Muy gitano, muy gracioso. Tocaba la guitarra como nadie. Era un verdadero artista. Todos nos chalábamos por él. En mi casa no podía haber juerga sin que él viniera y la animara. ¡Y cómo animaba las fiestas!»¹⁸⁹. История таинственной смерти певца, красавца и всеобщего любимца, потрясла округу (и, конечно же, большую семью Гарсиа) и вскоре стала местной легендой, а спустя годы — основой двух романсов Лорки [Малиновская 2007b: 479]¹⁹⁰.

Джозефс и Кабальеро считают Антоньито “el gitano más estético del libro: es la personificación de toda esa dimensión estética que tienen ciertos gitanos que tan evidentemente han influido en el cante, en el toreo, y en todo el sentido gitanoandaluz de la vida”¹⁹¹ [García Lorca 1977: 261].

С помощью повторяющегося с изменениями четверостишия в первом строфоиде и речи хуглара, обращенной к Антоньо, в романсе подчеркнуто противоречие между славным родовым именем и индивидуальностью персонажа. Хуглар объясняет, как должен вести себя настоящий Камборьо: он один обязан победить пятерых гвардейцев.

История ареста Антоньито становится трагической историей всего цыганского рода. О поведении, достойном цыгана, писал Хуан Лопес Морильяс:

La única obsesión del gitano está en ser hombre, o, si se quiere, macho, en comportarse, según dice el poeta, como un “gitano legítimo”, de acuerdo con la básica espontaneidad de su ser, cuya afirmación da sustancia y sentido a su vida. Esa es la razón de que, en el episodio de Antoñito el Camborio arriba mentado, el hecho de no hacer frente, navaja en mano, a la guardia civil sea interpretada como una traición a la masculinidad radical, traición que implica, no ya sólo a quien la hace, sino a la raza entera. Los compadres de Antoñito pueden decir con justicia que no es “hijo de nadie”, que no es un “legítimo Camborio”. Y su rehabilitación no llegará hasta que, más tarde, peleando solo contra los cuatro Heredias, cae segado por las navajas de éstos. Nosotros quizá viéramos algo heroico en la desigual contienda. El gitano, en cambio, estima que Antoñito no ha hecho nada fuera de lo común. Se ha comportado solamente como un “gitano legítimo” [Lopez Morillas: 319–320]¹⁹².

¹⁸⁹ Пер.: «Какой привлекательный он был! Цыган в высшей степени (донельзя), очень изящный. Играл на гитаре как никто. Он был настоящим артистом. Мы все сходили по нему с ума. В моем доме не случилось ни одной пирушки, чтобы он не пришел и не вдохнул в нее жизнь. И как он украшал праздники!»

¹⁹⁰ См. также: [Couffon: 31].

¹⁹¹ Пер.: «<...> самым красивым цыганом книги: это олицетворение всей той красоты, что присуща некоторым цыганам, которые очевидным образом повлияли на канте <искусство канте хондо / пение. — О. М.>, на корриду, и на все цыганско-андалузское видение мира».

¹⁹² Пер.: «Единственное неодолимое желание цыгана — быть мужчиной, или, если хотите, самцом, вести себя, по определению поэта, как “настоящий цыган”, в соответствии с непосредственностью — основой своей натуры, утверждение которой дает суть и смысл его жизни. Это и есть причина, по которой, в став-

Гильермо Диас-Плаха находит в тексте романса аллюзию на новеллу Сервантеса «Цыганочка» (имеется виду выражение *Moreno de verde luna* — «смугл как зеленая луна») [Díaz-Plaia: 134]. Таким образом, новелла Сервантеса актуальна и в контексте этого романса, что связывает его с «Пресьюсой».

Н. Малиновская указывает на андалузскую песню о цыгане Антонио Варгасе Эредья, в которой его называют королем и цветом «цыганства» (*flor de la raza calé*) [Малиновская 2007b: 480]. Исследовательница отмечает и другие фольклорные произведения, перекликающиеся с романсом [Там же: 478–484].

О фольклорных элементах в романсе пишет и А. Гелескул. В частности, он детально комментирует символику ивовой ветки в руках у героя:

Всего столетие с небольшим назад в канте хондо вошла гитара, инструмент дорогой и прежде недоступный кантаорам (народным певцам-импровизаторам и обычно поэтам). Но и сейчас многие исконно «глубокие» песни поются без сопровождения, и лишь веткой ивы, словно прокладывая русло мелодии, кантаор еле слышно, для самого себя, отстукивает прихотливый, изменчивый ритм. Такие ветки в память о великих певцах берегут и передают как реликвию. <...> Ивовая ветка в зачине романса — это причастность героя к миру народной песни, его судьба и обреченность [Гелескул 2007a: 23]¹⁹³.

Н. Малиновская приводит комментарий к символике чисел в романсе. Строки «В девять вечера», «И в девять вечера» исследовательница комментирует так:

Для испанской народной поэзии издавна характерны точные числовые обозначения, что придает сюжету особую достоверность. В испанских романсах они были обязательны и необходимы в исторических сюжетах — так называемых «романсах о новостях» (*romance noticiero*), исполнявших в свое время роль «последних известий». <...> И, вероятно, отсюда точные даты перешли в новелли-

шем знаменитым эпизоде с Антоньито эль Камборьо, тот факт, что он не дает отпор жандармам с навахой в руке, может быть интерпретирован как измена основам своей мужественности, оборачивающаяся изменой не только для того, кто ее совершает, но для всего народа в целом. Приятели Антоньито могут со всей справедливостью утверждать, что он «ничей сын», что он «ненастоящий Камборьо». И восстановление его в правах не придет даже когда позднее, сражаясь один против четверых Эредиа, он падет подкошенный их навахами. Мы, вероятно, могли бы увидеть нечто героическое в этой неравной схватке. Цыган, напротив, уважает то, что Антоньито не сделал ничего уникального. Он просто вел себя как «настоящий цыган».

¹⁹³ О появлении в той же функции ивовой ветки в драматургии Лорки см.: [Малиновская 2007b: 481–482]. О символике ивовой ветки в цыганской культуре см.: [García Lorca 1977: 261]. По мнению Н. А. Ильиной, ивовая ветка в романсе — это «скипетр или даже атрибут языческого бога» [Ильина: 67].

стические романсы, преимущественно драматического содержания. <...> В андалузских вариантах романсов (особенно романсов о преступлениях) обязательно указывается точный день, час и место, где произошло событие. Эту страсть к точности от романсов унаследовали даже названия народных романов — лубочных историй с картинками, которыми торговали на ярмарках. <...> То же относится к песням.

В контексте лоркианской поэзии (и прежде всего в “Романсеро”) точно обозначенный час или день — это час беды или смерти. Таков рефрен “Плача по Игнасио Санчесу Мехиасу”: “Было ровно пять часов пополудни”. И это символическое значение переносится на само число — просто точное число, а не час и не дату — и уже оно само по себе воспринимается как зловещее предсказание. Что же до места, то Лорка иногда указывает и его, хотя не так часто, как время. И один раз — в полном соответствии с вышеописанной лубочной традицией — он выносит место в название (“на севильской дороге”), ибо только здесь разворачивается ясный сюжет криминального толка с героем — благородным разбойником, схожим с протагонистами романсов и романов о преступлениях» [Малиновская 2007b: 483–484].

Добавим также, что время действия в романсе легко идентифицировать: упоминается «ночь Козерога», то есть время зимнего солнцестояния.

Таким образом, романс Лорки глубоко связан с народной песенно-поэтической и романсной традицией.

Пейзаж

Пейзаж в романсе описан метафорически. Особенно выделяется тавромахическая метафора «День уходит медленно, / с вечером, повешенным на плечо, / делая ларгу»¹⁹⁴ / над морем и ручьями» (эта метафора продолжает начатую в первых строках романса тему корриды: Антонио идет в Севилью смотреть бой быков). Комментируя эту метафору, исследователи замечали:

En esta imagen notable, Lorca agitaniza al día a personificarlo como torero y “toreriza” el crepúsculo al convertir la tarde en capote. Este es uno de los mejores ejemplos del idealizado sentido gitanoandaluz del arte que Lorca emplea para conseguir que el Romancero alcance una dimensión mítica¹⁹⁵ [García Lorca 1977: 263].

Переводы

¹⁹⁴ «Ларга — прием в тавромахии, когда тореро, поворачиваясь, медленно проводит плащом перед быком и закидывает плащ на плечо» [Малиновская 2007b: 486].

¹⁹⁵ Пер.: «В этой примечательной метафоре Лорка “оцыганивает” день, персонифицируя его как тореро и “окорридивает” сумерки, превращая вечер в капоте <плащ тореро. — О. М.>. Это один из лучших примеров идеализированного цыгано-андалузского смысла в искусстве, который Лорка применяет, чтобы добиться того, что “Романсеро” обретает масштаб мифа».

Романс одним из первых в цикле заинтересовал русских переводчиков: уже в 1940 г. его перевел для журнала «Интернациональная литература» Н. Асеев, в 1946 г. напечатал в книге стихов и переводов свой текст К. Гусев (вторая редакция — 1961 г.). И. Тынянова в 1956 г. публикует свой перевод на страницах «Иностранной литературы». С 1965 г. романс печатается в переводах А. Гелескула (четыре редакции). Отметим, что из всех переводчиков только Н. Асеев не владел испанским языком и переводил с подстрочника, однако литературная репутация Асеева обеспечила тексту статус эталонного. Отзвуки его перевода можно найти и в переводах других романсов Лорки.

Заглавие

Форма заглавия романса дает переводчикам возможность перевести его по-разному: «Арест Антоньито эль Камборьо на Севильской дороге» — у Асеева и Гусева; «Как Антоньито эль Камборьо был схвачен по дороге в Севилью» — у Тыняновой; «Как схватили Антоньито эль Камборьо на севильской дороге» — у Гелескула. На наш взгляд, Тынянова и Гелескул своими переводами названия отражают связь романса с лубочной традицией романса, описанной, в частности, Малиновской [Малиновская 2007b: 483–484] — длинное, подробное название содержит в миниатюре описание сюжета романса.

Сюжет и композиция

Асеев при повторе первого четверостишия убирает строку «без ивовой ветки» и вставляет фразу: «идет, стерпевши обиду», то есть эксплицирует то, что у автора выражено имплицитно. Сохранены повторы в ст. 9 и 13 («Беспечный, на полдороге» — переводчик добавил от себя такую черту характера Антоньито, как беспечность), 39 и 43 («Его под вечер, в девять»), но в обоих случаях разницу между строками (союз «и») переводчик не передал. Строки 23–24 о конном ветре и последняя строка о крупе кобылы неявно перекликаются в переводе Асеева: «И бриз к ним летит, как всадник» и «Как конский круп после бега».

У Тыняновой передано повторяющееся четверостишие и сохранены все детали описания, однако, при повторе катрена Антоньо идет, «бросив ивовый прутик» (у читателя возникает впечатление, что он бросил его добровольно). Повторы в других строках также сохранены без тех незначительных изменений, которые вносит Лорка. Хотя переводчица превратила метафору в сравнение («и скачет короткий ветер — / словно конь по холмам свинцовым»), благодаря образу «коня» эти строки сопрягаются по смыслу со строкой: «словно круп кобылицы черной».

Гусев в точности воспроизводит «инвариантное» четверостишие (вторая редакция перевода не затронула повторов). Столь же точно переводчик передает строки 9 и 13 («На половине дороги» и «И в половине дороги»).

Переводчик решил немного изменить повтор срок 39 и 43, симметричный предыдущему. Эти строки Гусев совместил со следующими стихами, в которых Антоньито приводят в тюрьму и закрывают ее: «В девять вечера приводят» и «В девять вечера скрывают». Гусев вслед за Асеевым называет ветер всадником, поэтому перекличка с последней строкой также не явная: «блещет жеребиным крупом» (вторая редакция: «блещет мокрым конским крупом»).

А. Гелескул сохраняет все повторы и переклички.

Вторая строка романа («сын и внук Камборьо») передана переводчиками по-разному: у Асеева — «Камборьо по росту и виду» (то есть внешне герой выглядит как Камборьо, а по поведению, как окажется далее, он не соответствует своей родовой фамилии); у Тыняновой — «из храброго рода Камборьо» (переводчица подчеркивает храбрость рода, чего нет в оригинале); у Гусева — «сын Камборьо — стройный и рослый» (переводчик описывает принадлежность к роду и «богатырские» качества героя); «Камборьо сын горделивый» и «Камборьо в третьем колене» — в разных редакциях у Гелескула: в первом случае подчеркнуто, что он сын Камборьо (но не дальнейшее родство) и горделивость как его личное качество; во втором варианте другими словами передана мысль оригинала: «внук и сын Камборьо». Таким образом, каждый переводчик добавляет во второй строке свою характеристику героя (в дополнение к основной характеристике в тексте оригинала или вместо нее) — то, что он увидел в романе: Асеев говорит о принадлежности героя к цыганскому роду, Тынянова подчеркивает храбрость рода Камборьо, Гусев — красоту и силу Антонио, Гелескул (в первой редакции перевода) — горделивость.

Атрибуты Антоньито и цель его пути также варьируются переводчиками: «Шагает с ивовой палкой» (Асеев), «играя прутиком гибким» — «бросив ивовый прутик» (Тынянова), «шагает с ивовой тростью» (Гусев), «шагает с веткою ивы» (Гелескул). Таким образом, главный атрибут Антоньито как будто передали все, но «палка» и тем более «трость» в руке героя демонстрируют, что для большинства переводчиков (за исключением Гелескула) ивовая ветка не несла смысловой нагрузки и была всего лишь приспособлением для ходьбы или игрушкой персонажа.

Заметим, что глагольная форма «шагает» для характеристики походки героя используется всеми переводчиками. Правда, в последней редакции Гелескул изменил строку на «шел с веткою ивы в Севилью» (вероятно, он выбрал такой вариант, чтобы избежать сходства с переводом Асеева), отодвинув, таким образом, все события романа в прошлое время. Все переводчики, кроме Тыняновой, выдерживают смену временных планов в повествовании, следуя за оригиналом: в начале романа — настоящее время, затем внезапное появление прошлого и возвращение к настоящему времени. Тынянова весь текст романа переводит в прошедшем времени.

Рассмотрим, как переводчики передают главное событие романа — *историю ареста* героя. В оригинале сказано: «И на половине дороги / под ветвями вяза, / дорожные жандармы / повели его со связанными за спиной руками». В переводах: «Беспечный, на полдороге / Он взят был почти задаром; / Ему закрутили руки / Крест-накрест назад жандармы» (Асеев); «На полпути, покуда /отдыхал он в тени под вязом, / пять жандармов его схватили /и руки ему связали» (Тынянова); «И в половине дороги / за тёмным ветвистым вязом / жандармами путевыми / он был захвачен и связан» (Гусев); Гелескул: (1) «И где-то на полдороге, /в тени тополиных листьев, /его повели жандармы, /скрутив за спиною кисти»; (2) «И где-то на полдороге, /под тополем на излучке, / ему впятером жандармы / назад заломили руки». Русские переводчики, как обычно, расцветивают скупой испанский оригинал. У Асеева «он взят был почти задаром» (переводчик предваряет дальнейшее повествование о том, что Антонио не оказал сопротивления при аресте). Жестокость жандармов выглядит особенно страшной на фоне «беспечности» Антонио и его «отдыха в тени под вязом». Гусев и Гелескул сдержаннее первых двух переводчиков. Отметим, что Тынянова и Гелескул во второй редакции забегают вперед (то есть логируют повествование): о том, что жандармов пять, читатель должен узнать только из дальнейшего текста. На наш взгляд, концептуально важна строка о пяти треуголках (Антонио идет «среди пяти треуголок»; ее передали все, кроме И. Тыняновой): жандармы — не люди, а треуголки (эта тема будет продолжена в «Романсе об испанской жандармерии»: свинцовые черепа, плащи, лошади, шпоры — автор описывает жандармов с помощью вещей, обмундирования, которое замещает людей). Это не просто метонимический прием, а развитие самостоятельной темы — единообразие жандармов как механической, нечеловеческой силы (подробно об этом см.: [Осват 1973: 189–190]). По мнению Л. Освата, именно в романсе об аресте Антонио «“тема жандармов” приобретает самостоятельный характер» [Там же: 189].

Кульминацией романа можно считать риторические восклицания, вопросы и упреки, адресованные хугларом Антонио, в которых описывается недостойное настоящего цыгана поведение героя и рассказывается, как он должен был бы себя вести; с сожалением повествуется о том, что времена настоящих цыган прошли: «Антонио, кто ты? /Если бы тебя звали Камборьо, /ты бы сделал фонтан /крови, с пятью струями. /Ты и ничей сын, /Ты и ненастоящий Камборьо./ Перевелись цыгане, /которые ходили по горам одни! /Старые ножи / дрожат под пылью». Асеев воспроизводит эти строки так: «Антонио, тебя подменили? /Ведь, будь ты Камборьо вправду, /Здесь сразу б пять струй кровавых / Фонтаном брызнули кряду! /Нет, не цыганский сын ты, /Не настоящий Камборьо! /Видно, цыган не стало — /А знали бесстрашных горы. /Ножи их покрыты пылью, /Ненужные год от года...». Переводчик практически дословно передает оригинал. Он добавляет только тему «подмены», эпитет «бесстрашные» по отношению к цыганам

и опускает «дрожь» ножей. В варианте Тыняновой эти строки звучат так: «Антонио, что с тобою? /Нет, ты не из рода Камборьо, /иначе бы хлынули в воздух /пять фонтанов из красной крови! /Ты, видно, какой-то подкидыш, /Ты не смеешь зваться Камборьо! /Или вывелись в наше время /цыганы — вольные волки, /и ножи их под старой пылью, /ржавея, дрожат от страха?!». Переводчица, следуя за Асеевым, вводит тему подмены: выдвигается предположение, что Антоньито — подкидыш. Обращает на себя внимание форма слова «цыганы» и их характеристика, предложенная Тыняновой, — «вольные волки». Гусев дает две редакции перевода этих строк: «Антоньо, кто ты, Антоньо? /Если сын и внук Камборьо, /пусть брызнут пять струй кровавых /фонтаном перед тобою. /Нет, ни для кого не сын ты, /не взыправдашний Камборьо! /Мир покинули цыганы, /что шли одиноко в горы. /Древние ножи покрыты /горькой ржавчиной и тленом...» и «Антоньо, кто ты такой? /Если сын и внук Камборьо, /пусть брызнут пять струй кровавых /фонтаном перед тобою! /Нет, видать, ничей не сын ты, /не взыправдашний Камборьо, — /кончились давно цыгане, /что шли одиноко в горы! /Древние ножи покрыты /горькой ржавчиной и тленом». Во второй редакции переводчик убирает повтор имени Антоньо. Любопытно, что в этом переводе хуглар обращается к Антоньито с предложением, выраженным императивной конструкцией (исчезает условное наклонение оригинала): если ты Камборьо, сделай это! Такой грамматический ход позволяет взглянуть на события с менее драматической стороны: что произошло бы, если бы Антоньо послушал хуглара и изменил ход событий. С грамматической точки зрения оба варианта: «ни для кого не сын ты» и «ничей не сын ты» не отвечают нормам благозвучности, однако второй кажется более разговорным (за счет просторечного «видать»). Во второй редакции переводчик дословно воспроизводит выражение Лорки: цыгане именно «кончились», а не «покинули мир», однако по-русски о людях принято говорить «перевелись», «вывелись». Гусев подчеркивает, что настоящие цыгане давно перевелись: ножи в его интерпретации покрыты не пылью, а уже ржавчиной и тленом. Гелескул предлагает следующий перевод: «Антоньо! И это ты? /Да будь ты цыган на деле,/здесь пять бы ручьев (вариант: ключей) багряных,/стекая с ножа, запели!/И ты еще сын Камборьо?/Подкинут ты в колыбели!/Один на один со смертью,/бывало, в горах сходились./Да вывелись те цыгане!/И пылью ножи покрылись...» Переводчик опускает образ фонтана из ручьев крови и предлагает свой образ: ручьи крови, стекая с ножа, поют. Гелескул продолжает тему подмены, начатую Асеевым и подхваченную Тыняновой. Цыгане у Гелескула не просто ходят по горе одни, а «сходились один на один со смертью», что возвышает, романтизирует образ. Ножи не дрожат, а просто покрылись пылью¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Вероятно, образ ножа, покрытого пылью и забвением, мог напомнить русским переводчикам стихотворение Лермонтова «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал», 1838), тем более что в нем также упоминаются наездники в го-

При описании *внешности* героя переводчики максимально следуют за оригиналом, насколько позволяют возможности языка. Чрезвычайно сложна для перевода (в чисто грамматическом, языковом плане) строка *Moreno de verde luna* (смугл как зеленая луна, зелено-лунно-смугл) — такую конструкцию не передать по-русски. Переводчики предлагают разные решения этой сложной задачи: «Смуглее луны зеленой» (Асеев), «Смуглый, как лунные ночи» (Тынянова), «Смуглей, чем зеленый месяц» (Гусев), «Зеленой луны смуглее» — «Смуглее луны зеленой» — «Смутна и зеленнолунна / его смуглота литая» — «И были зеленнолунны / его смуглоты отливы» (4 редакции Гелескула). По сути, все переводчики прибегают к сравнению, чтобы передать этот образ. Только Гусев сравнивает смуглость Антоньито с месяцем, а не с луной — вероятно, переводчик посчитал, что сравнение в мужском роде будет корректнее. Тынянова, отойдя от текста, сравнивает смуглоту героя не с луной, а с лунными ночами. Гелескул постоянно работал над этим образом и предлагал новые варианты. Интересно, что в первой редакции вариант Асеева воспроизведен с инверсией, во второй — дословно повторен, далее Гелескул предлагает свои решения: он изобретает неологизм «зеленнолунный». Эпитет «смутна», вероятно, используется в значении «загадочная», «таинственная» (не «мутная»); «литая», очевидно, может означать, что Антоньо красив, как статуя. В последней редакции находка предыдущего варианта сохранена, слово «отливы» передает блеск кожи. Так, несмотря на сложность образа, все переводчики сумели найти ресурсы в русском языке для его воссоздания: от сравнения до неологизма.

Строки оригинала, в которых описываются волосы героя («Его кудри [цвета] вороненой стали / блестят у него меж глаз») переводчики передали так: «Его вороненые кудри / Глаза ему закрывают» (Асеев); «синие пряди / ему на глаза свисали» (Тынянова); «Меж висков его свисает / локон с воронным отливом» — «и меж бровей его блещет / вихор с воронным отливом» (Гусев); «Блестят над глазами кольца / его кудрей вороненых» — «Крыло воронёной гривы / блестит, на глаза слетая» — «Блестело, упав на брови, / крыло вороненой гривы» (Гелескул). Асеевский перевод почти дословно повторяет оригинал, по переводу Тыняновой не сразу можно догадаться, что цвет прядей все же черный (или иссиня-черный), а не синий. Редакции переводов Гусева движутся в сторону точности: локон или вихор свисает или блещет действительно скорее меж бровей, чем меж висков. Слово «грива» появляется у Гелескула вместо «колец кудрей» не случайно: в следующем романсе об Антоньито автор называет его «Камборьо с жесткой гривой». Работая над циклом в целом, переводчик видит облик героя,

рах. Теснее всего перекликается с ним перевод Гусева: в нем есть выражение «покрыты ржавчиной».

как он раскрывается на протяжении книги и во взаимодействии с образами других романсов, поэтому «перенос» характеристики героя из одного романса в другой вполне объясним.

Различные оттенки значений слов подчеркнуты в переводах при передаче *походки* героя (в оригинале «шагает медленно и грациозно»): «Он чинно и важно шагает» (Асеев); «вразвалочку, неторопливо / шагал он» (Тынянова); «шествует неторопливо» (Гусев); «шагает, высок и тонок» (Гелескул; в последних двух редакциях эта строка исчезает вовсе). У Асеева, как мы видим, появляется оттенок важности, у Тыняновой и Гусева подчеркнута только неторопливость, а грация исчезает (слово «шествует», использованное Гусевым, в одном значении имеет книжный, риторический оттенок, в другом — разговорно-иронический, какое имел в виду переводчик, не до конца ясно). Гелескул в первой редакции подчеркивает изящество не походки, а самого Антоньито. Впоследствии переводчик опустил характеристику походки героя.

Пейзаж

При описании пейзажа переводчики осуществляют целый ряд добавлений. Например, строки «Оливы ждут / ночь Козерога, / и короткий (робкий) ветер, конный, / скачет по свинцовым горам» Асеев передает так: «Оливы давно томятся / И жаждут ночной прохлады, / И бриз к ним летит, как всадник, / И горы ему — не преграды». Оливы не просто ждут, а «давно томятся», «жаждут ночной прохлады», фраза «скачет по горам» в переводе звучит «и горы ему не преграды». Все образы более торжественны и приподняты, нежели у Лорки. В переводе Тыняновой эти же строки звучат так: «Приветно шумят оливы, / встречая ночь Козерога, / и скачет короткий ветер — / словно конь по холмам свинцовым». Оливы тоже не ждут, а «приветно шумят» и «встречают» ночь. В переводе Тыняновой появляются ночь Козерога и свинцовые холмы, которые Асеев в своем варианте опустил. У Гусева «Оливы жаждут прохладной / полуночи Козерога, / и быстрый бриз, словно всадник, / скачет по горным отрогам»; во второй редакции «Оливы жаждут прохладной / темной ночи Козерога, / и навстречу бриз, как всадник, / скачет по горным отрогам». «Жаждущие прохлады» оливы, вероятно, перекочевали из перевода Асеева. Во второй редакции переводчик убрал эпитет «быстрый» и добавил слово «навстречу» (неясно, кому). Гелескул предлагает две редакции: 1. «Тревожно чувствуют оливы / вечерний бег Козерога, / а конный ветер несется / в туман свинцовых отрогов»; 2. «И снится ночь Козерога / оливам пустоши жгучей, / а конный ветер гарцует, / будя свинцовые кручи». В первой редакции Гелескул тоже добавляет, что оливы «тревожно чувствуют», видимо, с его точки зрения, природа откликается на несчастье Антоньито. Помимо этой строки, появившаяся во второй редакции «жгучая пустошь», а также добавлен-

ный переводчиком туман, которых нет в оригинале, способствуют созданию атмосферы тревоги. В первой редакции ветер несется, быстро скачет, во второй — гарцует, то есть никуда не спешит. Таким образом, у каждого переводчика свой пейзаж: оливы, томящиеся в ожидании ночной прохлады у Асеева и Гусева, приветствующие ночь у Тыняновой, тревожные — у Гелескула. Ветер летит, не зная преград, у Асеева, у Тыняновой он просто скачет, у Гусева это быстрый бриз, у Гелескула конный ветер (точно как в оригинале) сначала несется в туман, затем гарцует, будя кручи.

При переводе пейзажной метафоры («День медленно уходит, / вечер повешен на плечо, / делая “ларгу” / над морем и ручьями») все переводчики сочли нужным прямо указать русскому читателю, что метафора основана на образах тавромахии, иначе она будет совершенно непонятна в России. В большинстве случаев переводчики прибегают к сравнениям «как тореадор», «как тореро», или предлагают другую характеристику: «поступь матадора», «плащ тореадора», инкорпорируя, таким образом, пояснение в текст. Ср. у Асеева: «День медленно отступает, / как тореадор, небрежно / плащом перебросил вечер / и машет им над побережьем»; у Тыняновой: «Нехотя день уходит, / на плечи повесив вечер, / махая плащом, как тореро, / над морем и ручейками»; у Гусева: «День покидает долины, / от моря уходит в горы, / на плечо накинув вечер — / длинный плащ тореадора»; у Гелескула: 1. «Медленно день уходит / поступью матадора / и алым (вариант: плавным) плащом заката / обводит моря и долины»; 2. «День на краю арены / закатную кромку взвезл — / и складки зари над морем / раскрыли багряный веер»; 3. «День отступает к морю, / закат на плечо набросив, / и стелет багряный веер / поверх ручьев и колосьев».

Асеев к характеристике дня добавляет «небрежно» (вероятно, чтобы передать видимую легкость, с какой тореро выполняют фигуры корриды). Асеев и Тынянова пишут, что день «машет» плащом, однако фигура заключается не в махании, а именно в плавном проведении плаща перед мордой быка (поэтому первый вариант перевода Гелескула представляется наиболее близким к оригиналу); у Гусева день просто накинул на плечо вечер — «длинный» плащ тореадора. Отметим здесь же, что слово «тореадор» Асеев и вслед за ним Гусев используют для приближения текста к русскому читателю, однако оно неверно. Слово «тореадор» было усвоено из либретто оперы Бизе «Кармен»¹⁹⁷. Это французское представление о корриде было основным источником знаний об Испании в конце XIX в. В испанском языке такого слова нет, есть понятия «тореро» (используемое

¹⁹⁷ В тексте Мериме соответствующий персонаж назван «пикадором», как «тореадор» он появляется впервые во французском либретто, из которого этот «псевдоиспанizm», появившийся в результате соединения «тореро» и «пикадора» перешел в либретто на итальянском, испанском и т. д. языках. Из испанского либретто слово перешло в словари и энциклопедии, из которых его почерпнули советские переводчики.

Гусевым и Тыняновой) и есть «матадор» (его использует Гелескул в первой редакции). Во второй редакции перевода Гелескула слово «арена» дает понять, что речь идет о бое быков, однако впоследствии переводчик отказался от тавромахической метафоры и представил движение постепенно наступающего вечера как раскрывающийся веер (испанский колорит сохранен, однако образ Лорки не воспроизведен; более того, нет связи между образом вечера, висящего на плече, и веером).

Строки оригинала «идет в Севилью смотреть быков» представлены в переводах разнообразием вариантов: «В Севилью, где нынче коррида» (Асеев), «шел в Севилью на бой быков» (Тынянова), «на бой тореро в Севилью» (Гусев), «в Севилью смотреть корриду» — «спеша к севильской арене» — «шел с веткою ивы в Севилью / смотреть быков на арене» (Гелескул). Асеев и используют синонимичные выражения «коррида» и «бой быков», Гусев использует неточное выражение «бой тореро» (правильно — «бой быков»), зато переводчик употребил правильную форму слова «тореро». Вариант Гелескула «в Севилью смотреть корриду» правильно передает семантику оригинала: используется даже тот же самый глагол; второй вариант («спеша к севильской арене») передает общий смысл текста-источника, но не точно следует за испанским текстом: во-первых, Антоньито не спешит, а во-вторых, слова «арена» достаточно для понимающих контекст происходящего (а словосочетания «севильская арена» тем более), читателям же менее сведущим придется остаться в неведении, куда спешил герой (слова «арена» нет в оригинале).

Анализ переводов показывает, как русские переводчики превращали текст в более эмоциональный и лиричный за счет добавления эпитетов. В основном переводчики дополняли оригинал, более развернуто характеризую поступки Антоньито и детализируя описания природы.

3.6. Анализ переводов «Романса об испанской жандармерии»

«Романс об испанской жандармерии» является заключительным (пятнадцатым)¹⁹⁸ романсом сборника «Цыганское романсеро», и тем самым несет особую смысловую нагрузку:

<...> “Романс об испанской жандармерии” несравненно богаче того представления о нем, которое складывается у подавляющего большинства читателей, в особенности иноязычных, незнакомых с историческими и бытовыми реалиями Андалузии, с народной символикой, играющей здесь громадную роль.

¹⁹⁸ «Три исторических романса» отделены от основного корпуса текстов самим поэтом, поэтому, как нам кажется, правомочно говорить о «Романсе об испанской жандармерии» как о заключительном, итоговом тексте сборника.

Многое, слишком многое остается непонятым или попросту незамеченным, если воспринимать это стихотворение лишь как один из романсов, составляющих сборник «Цыганский романсеро», <...> если не сознавать, что в нем подводится своего рода итог развитию тем, проходящих через всю книгу [Осповат 1973: 184].

Процитированная выше статья Л. Осповата содержит детальный анализ истории создания романса и сборника в целом, попытки реконструкции замысла романса, объяснение выбора Лоркой жанра и его новаторства, генеалогию жанра: указание на родство с такой разновидностью испанского романса, как «лубочный романс» (*romance de cartelón*); анализ мотивов и образов романса и всего сборника. В своем разборе Осповат обращается к переводам В. Парнаха (который исследователь ошибочно датирует 1944 г.), К. Гусева¹⁹⁹, И. Тыняновой и лучшему, по мнению автора статьи, переводу А. Гелескула²⁰⁰.

Бибихин предпринял попытку анализа различных переводов «Романса о жандармерии» [Бибихин], однако, на наш взгляд, проанализированной можно назвать только первую строфу одного из русских переводов — А. Гелескула. Переводы В. Парнаха, К. Гусева и И. Тыняновой не попадают в поле его рассмотрения, т. к. не отвечают «высоким требованиям» к переводу. Так, критик безосновательно, на наш взгляд, считает, что большинство русских переводов данного романса — «это всем хорошо знакомые “легкие” переводы ознакомительного типа, явно не ставящие целей полноценного воспроизведения поэтической глубины оригинала» [Там же: 39] (неясно, почему критик решил, что, в частности, перевод К. Гусева не «ставит перед собой серьезные художественные и культурные задачи» и не «стремится заново воссоздать на родном языке художественные черты оригинала» [Там же]). Заметим, что сравнение нескольких переводов одного текста не может сводиться к перечислению ошибок переводчика и его отступлений от оригинала. При этом Бибихин, настаивая на том, что «переводят не *свое понимание* или *свое впечатление* от текста, которое является всегда лишь одним из возможных прочтений его, а *строение образов* оригинала, его *внутреннюю форму* <курсив автора статьи. — О. М.>» [Там же: 44], постоянно «поправляет» переводчиков в их толковании текста и предлагает свои варианты (то есть *свое понимание* текста, поскольку он может только предполагать, что именно имел в виду Лорка).

В исследовательской литературе принято считать, что в основе романса лежит художественное осмысление реальных событий (см.: [Оспо-

¹⁹⁹ Осповат указывает, что использует перевод Гусева 1946 г., однако приведенная цитата — переработанный вариант 1961 г.

²⁰⁰ О высокой оценке переводов Гелескула Осповат неоднократно заявлял печатно — см.: [Гарсиа Лорка 1963: 23; Осповат 1967: 22].

ват 1973: 188–190; Малиновская 2007b: 494; Гелескул 2007a: 38–39]). Об этом свидетельствуют письма Лорки брату Франсиско (февраль 1926 г.):

Вся власть здесь в руках жандармерии. Каратаунаасскому капралу чем-то досадили цыгане, он задумал их выжить, а для того согнал на казарменный двор, взял каминные щипцы и вырвал у каждого по зубу, приговаривая: “Не убеешься, завтра *другой дернем!*” <Курсив Лорки. — О. М.> Конечно, бедолаг-цыгане пошли куда глаза глядят. В Каньяре на пасху четырнадцатилетний цыганенок украл у алькальда пять куриц. Жандармы схватили его, прикрутили к кресту и так, бичуя, протасили по деревне, велел ему петь. Мне рассказал это паренек, который сам видел процессию из школьного окна. И сколько жгучего и мучительного было в его словах! Такая жестокость выходит за рамки понимания... от нее веет средневековой жутью» [Гарсиа Лорка 1987: 352–353];

и другу Хорхе Гильену (2 марта 1926 г.):

Я много работаю. Кончаю “Цыганское романсеро”. Темы прежние, но ощущение иное. Жандармерия разъезжает по всей Андалузии [Там же: 355].

При публичном чтении своих стихов Лорка заявлял, что жандармы — «одна из важнейших и, может быть, самая трудная тема книги. Трудная потому, что кажется антипоэтичной. Однако это не так» [Там же: 141].

Романс тесно сопряжен со многими произведениями Лорки: «Сценой с подполковником жандармерии», «Сценой с Амарго», «Лола» (сборник «Поэма о канте хондо»), пьесой «Чудесная башмачница».

Романс связан как с фольклором, так и с литературными произведениями: он содержит многочисленные аллюзии на романсы [García Lorca 1988: 196, 197] и цыганские песни [García Lorca 1977: 277–279; García Lorca 1988: 191–193; Малиновская 2007b: 495, 496, 498–501]. Особенно важна в тексте романса строка “En el portal de Belén” («У Вифлеемских ворот») — это зачин испанских колядок [Малиновская 2007b: 498–500]. Среди авторских претекстов исследователи указывают на Гонгору [García Lorca 1988: 196–197; Малиновская 2007b: 500–501]. В русских переводах содержатся, в свою очередь, аллюзии на русскую классическую поэзию: «Но чу!» в переводе Тыняновой отсылает нас к Жуковскому, строка Гелескула «смешались кони и люди» (в поздних редакциях: «сгрудились люди и кони») — к Лермонтову, а строка Гусева «улицу, фонарь качая» — к Блоку (то, что переводчик намеренно изменил строку: «улицу, флаги качая» так, чтобы «улица» и «фонарь» оказались рядом через запятую, указывает на его стремление подчеркнуть связь с претекстом).

Как мы уже говорили, в советской России в первую очередь переводились стихи, которые отражали политическую ситуацию в Испании периода Гражданской войны и соответствовали идеологическим установкам советской пропаганды. Поэтому не случайно «Романс об испанской жандармерии» был переведен одним из первых романсов Лорки.

Начало переводам романсов положил В. Парнах в 1939 г. В 1946 г. был опубликован перевод К. Гусева («Стихи». Воронеж, 1946)²⁰¹. В 1956 г. вышел перевод И. Тыняновой («Иностранная литература», № 8). С 1963 г. «Цыганское романсеро» публикуется почти исключительно в переводах А. Гелескула, которые он постоянно подвергает правке (на сегодняшний день существует семь редакций перевода «Романса...»). М. Самаеву принадлежит перевод «Романса...», датируемый 1976 г. При разборе данного романса мы посчитали уместным от анализа, сгруппированного вокруг переводчиков и их стратегий, перейти к анализу, сконцентрированному на проблемах, которые решают переводчики (однако из-за длины романса не представляется возможным рассмотреть все образы оригинала и все варианты их передачи на русский язык). Смена схемы анализа диктуется особенностями оригинала:

“Романс об испанской жандармерии” отличается от всех остальных не только своей величиной <...> и сравнительной сложностью композиции, но и некоторыми стилистическими особенностями [Осват 1973: 190].

Романс начинается с описания таинственных зловещих всадников на черных конях. То, что это жандармы, проясняется только в 60-м стихе (где использован официальный титул испанской жандармерии *La benemérita* — «Наидостойнейшая» («Досточтимая»), а слово «жандармы» появляется только в 75-м). Эта особенность оригинала сохранена не во всех переводах. Парнах уже в первой строфе дважды называет всадников «жандармами», а слово «жандармы» в его переводе встречается в два раза чаще, чем в оригинале. И. Тынянова и А. Гелескул также эксплицируют «жандармов» в первой строфе, и только у Гусева и Самаева «жандармы» появляются в тех же строках, что и в оригинале²⁰².

Трудности возникли и с титулованием гражданской гвардии «Наидостойнейшей». Таковой она осталась только в обоих вариантах перевода Гу-

²⁰¹ В кн. [Гусев 1961] была приведена другая редакция этого перевода.

²⁰² Отметим также, что русские переводчики удваивают слово «черный» по сравнению с оригиналом, усиливая экспрессию: «Черные, черные кони, / черная, черная сила» — Парнах, «Их кони черным-черны» — Гелескул; Гусев в первом варианте перевода вводит сравнение «Кони их черней, чем ночь», а у Тыняновой черными оказываются и плащи жандармов (только у Самаева слово «черный» отсутствует во второй строке: «Кони черны и подковы, / цокающие жестко»). Более того, в русском языке слово «чернила» этимологически восходит к слову «черный», что также усиливает выразительность образа. Испанский исследователь указывает, что помимо прямого значения черный цвет обладает и метафорическим смыслом: “<...> el simbolismo del color negro: los jinetes son como los caballos, pero en el aspecto moral, dada su condición de mensajeros de la muerte” [García Lorca 1988: 192] — пер.: «символика черного цвета: всадники, как и кони <черного цвета>, но в моральном аспекте, так подчеркнута сущность их как вестников смерти».

сева (который снабдил это место поясняющей сноской), Парнах, Тынянова и Самаев упростили ее до «жандармов», а Гелескул возвысил до романтических «черных стражей» (также возвышают образ дважды повторенные «крылья плащей» и «черный шаг печатный» вместо «черных подков»). Критики единодушно отмечают, что перевод Гелескула слишком утонченный:

Переводчика, превосходно воссоздавшего размеренное и неотвратимое движение черной силы, можно, пожалуй, упрекнуть лишь в одном: образ, заключающий это восьмистишие²⁰³, передан слишком изысканно. В оригинале он более народен и более насмешлив — жандармы зловещи, но также и бесприсветно тупы [Осват 1973: 199];

<...> некий достаточно возвышенный образ, совсем не похожий на сочетание гнетущего абсурда и пошлой обыденщины в замысле Лорки [Бибихин: 43].

Заметим, что слово «жандармерия» в русском языке имеет негативные коннотации (которые очевидно актуализируются в переводах), однако только Гусев использовал более близкое к испанскому *guardias civiles* («гражданские гвардейцы») «жандармские гвардейцы»²⁰⁴. Негативные коннотации проявляются в отрицательных эпитетах и сравнениях, которых нет в оригинале. Много таких примеров можно найти в переводе Парнаха: у жандармов — «рыла», «от них возникает стужа» и «песчаный, пустынный ужас» (передавая строку оригинала «страхи из тонкого песка», с помощью сопряжения слов «песчаный» и «пустынный», переводчик намекает на опустошение города в финале романа²⁰⁵), а также «рвущийся наружу» «бред». Парнах же ввел свой образ: «Других беглянок жандармы / ловят за длинные косы», который за ним повторил Гелескул: «За косы ловят жандармы / плясуний легкую (вариант: смуглую) стаю» и даже «Жандармы плясуний ловят, / их за волосы хватая»²⁰⁶, тогда как в оригинале говорится: «И другие девушки бежали, / преследуемые своими косами» (ср. у Гусева: «Разметав по ветру косы (в следующей редакции: «Косы разметав по ветру»), / девушки несутся мимо»; у Тыняновой: «Другие де-

²⁰³ Л. Осват имеет в виду строки 65–72.

²⁰⁴ Это заметно уже на уровне заглавия: только К. Гусев озаглавил свой перевод «Романс о жандармской гвардии» (убрав из названия «испанская»), остальные переводчики назвали его «Романс об испанской жандармерии».

²⁰⁵ Ср.: «Обратим особое внимание на слово “песок”, входящее в состав последнего образа. В данном поэтическом контексте оно означает приблизительно то же, что “прах”, — только такой прах, из которого уже ничто не возродится. Всецело принадлежащее миру жандармов, это слово недаром возникнет в самом конце романа как один из двух заключительных символов» [Осват 1973: 193–194].

²⁰⁶ Окончательный вариант («Плясуньи, развеяв косы, / бегут, как от волчьей стаи») также содержит сравнение с негативной окраской.

вушки мчатся, / и плещут их черные косы»; у Самаева: «От собственных кос иные / девушки убежали»).

Примеры введения негативных образов, отсутствующих в оригинале, есть и у других переводчиков: жандармы «как бандиты» — в первом варианте перевода Гусева, они «пробираются украдкой» (что плохо сочетается со строкой «едут, куда им взбредет»); во втором варианте жандармы названы «тупыми»; у Тыняновой жандармы «зловещие, словно тучи» и «рыщут, словно волки», в их глазах не просто ружья, а «сеющие смерть орудия» (что, конечно, одно и то же со смысловой точки зрения, но эта фраза звучит гораздо более экспрессивно).

Гелескул передал изящный образ Лорки — «свинцовые черепа» жандармов. Используя этот образ, Лорка намекает на застежку плаща жандармов в форме черепа с перекрещенными костями. Фраза Лорки построена таким образом, что ее можно понимать двояко, что получилось отразить только у А. Гелескула.

Образу зловещих всадников противопоставлен образ яркого цыганского города (Л. С. Осповат характеризует его как «коллективного героя»²⁰⁷ [Осповат 1973: 194]). Каждый из переводчиков подбирает свой эпитет для характеристики цыганского города: у Парнаха он становится «цыганской столицей», и можно объяснить, почему переводчик посчитал возможным добавить такую характеристику: город Херес де ла Фронтера считается колыбелью канте хондо. Этот «андалузский город в устье Гвадалквивира славящийся своими кантаорами. Его цыганский квартал (*barrio de Santiago*) — “благодословенная земля народного искусства”, по определению А. Мачадо» [Малиновская 2007b: 495–496], «но в пору создания романа по иронии судьбы чаще поминался как родина генерала Примо де Риверы» [Гелескул 2007a: 41] (ко времени диктатуры которого относится действие романа). Об этом советский читатель в 1939 г. мог и не знать (но он мог быть и знаком с газетными репортажами из революционной Испании и воспоминаниями участников событий). У Тыняновой цыганский город — «гордый», у Самаева — «старинный», у Гусева — «ночной» (во второй редакции переводчик убирает этот эпитет и для соблюдения эквивалентности вставляет транслитерированное испанское слово «фьеста» («праздник»), которое в оригинале появляется после второго рефрена: “*Avanzan de dos en fondo / a la ciudad de la fiesta*” — «Продвигаются по двое вглубь / в праздничный город»).

²⁰⁷ «И жандармы, и цыганский город — коллективные, собирательные образы, но жандармы предстают как “безлика, машиноподобная сила”» [Осповат 1973: 190], Осповат отмечает присущее им «механическое единообразие» [Там же: 189], а цыгане — как созидатели, почти боги (они куют солнца и стрелы, «общаются» с Девой Марией и Святым Иосифом): «цыганский город представляет собою не однородную и безликую массу, но **собрание индивидуальностей** <выделено автором. — О. М.>» [Там же: 194].

Все русские переводчики сохранили «<т>ипичное для романса лирическое обращение» [Осват 1973: 194] — обращение хуглара к городу, “personificada como mujer gitana de larga cabellera que no puede ser peinada — esto es, indomable, libre” [García Lorca 1988: 195]²⁰⁸. Таким образом, слово «столица» могло быть выбрано Парнахом еще и потому, что хуглар обращается к городу как к женщине: по-испански слово *ciudad* женского рода. Остальные переводчики в силу грамматических причин не отразили эту особенность оригинала.

В описании цыганского городского праздника представлена грамматико-фонетическая игра, которую очень трудно передать по-русски: “Cuando llegaba la noche, / noche que noche *nochera* <...> en la noche *platinoche* / noche, que noche *nochera*” — новообразование Лорки в духе детских песенок и считалок, что связывает цыган в романсе с фольклорной стихией. Это одна из переводческих задач, которая требует специальных знаний переводчика. Ее можно решить двумя способами. Первый способ заключается в стремлении приблизить перевод к оригиналу (так поступил Парнах: при первопубликации перевода переводчик оставил строку в том же виде, как в оригинале: “Noche, oh, noche, *nochera*!”); при повторной публикации перевода в сборнике «Избранное» в 1944 г. он транслитерировал испанские слова («Ночи, о, ночи, *ночеры!*»), снабдив их комментарием: «Словообразование автора»). Остальные переводчики предпочли второй способ: использовали аллитерацию (у Гусева: «С началом венчанной ночи, начальницы над ночами»), усугубленную фольклорными образами (у Самаева: «Ноченьки-ночки-ночи») или балладно-романсной традицией (у Тыняновой: «Черная ночь, чаровница». Характеристика ночи как «черной», с точки зрения Л. Освата, неверна, т. к. черный цвет в романсе связан с жандармерией, а ночь — серебряная [Там же: 192]). Гелескул пытается совместить оба способа («В сумрак, серебряный сумрак / ночи, колдующей <в поздних редакциях — кудесницы. — О. М.> ночи»).

В праздничной атмосфере возникают уж никак не “пластичные” образы, по-своему говорящие о хрупкости цыганского мира (“стеклянные петухи”²⁰⁹), окрашенные смутным предчувствием надвигающейся беды (израненный конь, что вызывает о помощи у каждой двери)» [Там же: 195].

Именно при переводе строк, описывающих цыганский город, переводчики, создавшие несколько редакций перевода, изменяли текст. Заметно, как переводчики приближают текст к оригиналу (так можно трактовать замену строк Гелескулом «Израненный конь, блуждая, / тоску поверял полянам»

²⁰⁸ Пер.: «<...> персонифицированному как цыганка с длинными волосами, которые не могут быть причесаны, — то есть, женщина неукротимая, непобедимая, свободная».

²⁰⁹ В переводе Самаева — «кочеты» (вероятно, так переводчик старался передать «фольклорность» текста).

на «Плакал у каждой двери / израненный конь буланный» (в оригинале «Тяжелораненный конь / стучался во все двери») или строк Гусева с «Пели петухи из глины» на «Пели петухи-стекляшки» (у Лорки «стеклянные петухи пели»)²¹⁰.

В следующей строфе перед читателем появляются Дева и Святой Иосиф, а также три волхва, что указывает на Рождество и поклонение Христу. Описание Иосифа и Марии намекает на то, что речь может идти о статуях святых, то есть о традиционном шествии 6 января — в день королей-магов (*El Día de los Reyes Magos*)²¹¹. Таким образом, соединяются два смысла повествования — евангельский и современный:

Два плана — “земной” и “божественный” — как бы поддерживают друг друга: “земное” придает трогательную достоверность “божественному”; “божественное” освящает и просветляет “земное” [Там же: 197].

К современному пласту текста примыкает указанный Л. Осповатом мотив «цыганских святых», возникавший и в предшествующих романсах цикла («Пресьоса и ветер», подцикл из трех романсов об архангелах, «Мучения святой Олайи»)²¹². Особенно важно появление этого мотива в романсе «Сан-Габриэль. Севилья» (русский перевод М. Зенкевича был опубликован только в 1960 г.), который является переработкой евангельского рассказа о Благовещении: архангел Гавриил является к цыганке Анунсиасьон (ее имя в переводе и означает «Благовещение»), чтобы возвестить ей о рождении сына и предречь ему трагическую судьбу. Этот романс, таким образом, подготавливает одну из сюжетных линий «Романса об испанской жандармерии» — его действие разворачивается накануне Рождества. Из-за погрома Рождества не произошло, Христос не родился. В романс органично вплетена традиционная строка испанских рождественских песен “En el portal de Belén” («У Вифлеемских ворот»), но за ней следует не хвала младенцу Иисусу, а обряжение мертвых и попытка вылечить раненых. Возникает еще одна аллюзия — на библейский сюжет избияния младенцев²¹³. Можно предположить, что эту аллюзию также имел в виду Лорка,

²¹⁰ Отметим, что в первом варианте перевода Гусева слово «цыганы» имеет окончание -ы, в варианте 1961 г. переводчик изменил устаревшее окончание на современное «цыгане».

²¹¹ По мнению Н. Малиновской, описание Иосифа и Марии напоминает фигурки белена (застекленные ящики, «ясли», в которых размещают фигурки участников евангельского сюжета) [Малиновская 2007b: 497].

²¹² См.: [Осповат 1973: 196–197]. Об «оцыгивании» образов Иосифа и Богоматери также см.: [Малиновская 2007b: 496; García Lorca 1977: 279].

²¹³ Строки Самаева «Раненый сам, Иосиф / готовит ребенку саван», в которых переводчик заменяет убитую девушку на ребенка, видимо, показывают, что аллюзию Самаев понял и старался передать.

когда писал другу о превращении жандармов в римских центурионов²¹⁴. По мысли Л. Осповата, Лорка отказался от этой идеи, поскольку «римляне» — неперенные участники процессий, и, превращаясь в римлян, жандармы, таким образом, оказались бы причастны к карнавальной, народной стихии, что противоречит идее романа [Там же: 202].

Дева Мария в оригинале описана как «Дева приходит, одетая / в костюме алькальдессы / из фольги от шоколада / с ожерельями из миндаля». Переводчики в основном передают то, что платье Божьей Матери сделано из фольги. Только в переводе Парнаха неясно, что платье из обертки от шоколада: «В пышном серебряном платье, / С подвесками из миндалин, / Нарядней жены алькальда, / Мария идет в печали» (переводчик также добавляет от себя, что она «идет в печали», усиливая эмоциональный накал). Работа Гусева над переводами показывает, что переводчик знал о возможном «карнавальном» ключе текста и старался показать это читателю: «Святая дева шагает / в платье алькальдессы балетном» в первой редакции и «Святая дева одета / алькальдессой карнавальной» во второй. У Тыняновой Мария одета «в бумагу от шоколада», у Гелескула платье Девы «блестит фольгой шоколадной», у Самаева «фольгой сияет платье».

Переводы описаний Святого Иосифа лишь отчасти позволяют русским читателям догадаться, что речь может идти о статуе: «характерная “кукольная” жестикуляция» [Там же: 197] Святого Иосифа (в оригинале «двигает руками / под шелковым плащом») передана только у Самаева: «Иосиф свой плащ колышет / движеньями рук и стана». У Парнаха Иосиф назван «Сан-Хосе» (национальный колорит соблюден, но русскому читателю может быть непонятно, кто такой Сан-Хосе) и он «машет рукою цыганам». У Тыняновой он «размахивает руками», у Гелескула в первой редакции Иосиф «плащ развеивает / в толпе танцоров цыганских», в последующих редакциях переводчик отказался от столь радикальной переделки оригинала и Иосиф просто «машет рукою».

В оригинальном тексте есть реалии, культурный ореол которых понятен только носителям. Вряд ли иностранный читатель поймет без комментария смысл строк Лорки «Сзади идет Педро Домек / с тремя персидскими султанами». Педро (Пьер) Домек Лембейе приехал из Франции и основал в 1758 г. фирму «Домек», погреба которой по сей день производят лучшие вина. Фигурирующий в романе Педро Домек — племянник первого Домека, создавший знаменитый коньяк, который прославил фирму, за что

²¹⁴ В письме Лорки Хорхе Гильену от 8 ноября 1926 г. содержатся свидетельства о работе поэта над текстом романа: «<...> Затем въезжает жандармерия и разрушает город. А после в казарме жандармы пьют анисовую за гибель цыган. Картина погрома будет великолепная. По временам, бог весть отчего, жандармы станут превращаться в римских центурионов. Роман длинный, но из лучших. В конце — апофеоз жандармерии; должен быть впечатляющим» [Гарсия Лорка 1987: 371].

в городе ему установлен памятник (см.: [Малиновская 2007b: 498]). Некоторые переводчики добавляли к переводам комментарии: «известный винодел», «андалусский винодел», но они не объясняли появления этого имени в романсе²¹⁵. Очевидно, что в 1920-е гг. в карнавальном шествии участвует не сам Педро Домек, живший в XVIII в. (как это можно понять из подстрочных примечаний), а его статуя или кукла, некоторое карнавальное изображение (или, если в романсе речь идет о белене, фигурка Домека). На этикетке этого коньяка, который производил дом «Домек», были изображены волхвы — “Tres sultanes de Persia”. Парафраз волхвов («три султана из Персии») все переводчики передали буквально («три персидских султана» у Парнаха, Тыняновой и Самаева; «три турецких султана» в обоих вариантах у Гусева; «три царя персианских» у Гелескула, которых он заменил на «три восточных <в поздней редакции — заморских. — О. М. > султана» у Гелескула. Во всех вариантах Гелескула заметно желание переводчика дистанцироваться от предшественников).

Еще сложнее понять выражение “y el coñac de las botellas / se disfrazó de oviembre” («и коньяк в бутылках / переоделся (предстал) ноябрем»). Мы понимаем, что коньяк притворился «невинным», но без комментария непонятно выражение о ноябре:

Un anciano granadino, don Luis Hernández del Pozo, me ha hablado de la existencia de un jarabe infantil, de color morado y de sabor dulzón, llamado noviembre [García Lorca 1988: 196]²¹⁶.

Таким образом, цепь ассоциаций, выстраиваемая Лоркой, сложнее и многозначнее ее отображения в русских переводах.

Чередующиеся описания жандармов и городского праздника усиливают противопоставление двух миров. Тема цыган и тема жандармов развиваются в цикле постепенно, и их противостояние начинает приобретать самостоятельное значение. Обратим внимание на четкое чередование появлений «в кадре» жандармского и цыганского миров. Согласно наблюдению Л. Осповата, даже в описании погрома жандармы и цыгане не встречаются в пределах одной строки [Осповат 1973: 200], на чем «споткнулось» большинство переводчиков.

²¹⁵ В первой редакции своего перевода А. Гелескул изменяет имя винодела на русское: «Петр-виноградарь», что не делает образ понятным русскому читателю: остается неясным, что это за персонаж и почему он появляется в тексте. После варианта «А следом — Педро Домек» (с 1965 по 1986 гг.) переводчик оставил аутентичное имя, но вернулся к слову «виноградарь»: «А с ним Домек-виноградарь» (вариант 1988 г.), «А вслед Домек-виноградарь» (вариант с 2000 г.)

²¹⁶ Пер.: «Старик-гранадец, дон Луис Эрнандес дель Посо, рассказал мне о существовании детской микстуры, темно-лилового цвета и приторно-сладкой на вкус, называвшейся “ноябрь”».

При описании погрома от оригинала отличаются строки об Иосифе: в оригинале «Святой Иосиф, израненный, / надевает саван на девушку». У Парнаха: «Хосе хоронит смуглянку, / а сам измучен, изранен» (повтор усиливает экспрессию); у Тыняновой: «Убитую девушку тихо / Иосиф плащом укрывает. / Сам он ранен»; у Гусева: «Над убитой цыганкой / плачет раненый Иосиф» и «Над убитой смуглянкой / Раненый, склонен Иосиф»; у Гелескула: «В слезах и ранах Иосиф / поник у тела убитой», «Залитый кровью Иосиф / к мертвой склонился в молчанье», «Над мертвой простер Иосиф / израненные ладони» (у Гусева и Гелескула Иосиф пассивен, он скорбит об умершей, но действий никаких не совершает).

Строку “En el portal de Belén” как «У Вифлеемских ворот» первым стал переводить Парнах, и Гусев (и отчасти Гелескул) за ним последовали: «У Вифлеемских ворот / толпой собрались цыгане»; у Тыняновой: «А цыгане спешат толпою / к вифлеемским воротам»; у Гусева «У Вифлеемских ворот / цыгане приюта просят», у Гелескула: «У белых врат Вифлеемских / цыгане ищут защиты», «У Вифлеемских ворот / сиро столпились цыгане», «У белых врат Вифлеемских / смешались кони и люди» (почему-то строку «собираются цыгане» все переводчики, кроме Гусева, передали как «толпятся»). Гусев и Гелескул подчеркнули сирость, беззащитность цыган.

Интересно также отметить, как переводчики стремятся разнообразить перевод слова *imaginación*, отталкиваясь от текстов друг друга. Это испанское слово может быть переведено как «воображение», «фантазия», «выдумка». В тексте Парнаха оно передано как «воображенье», у Тыняновой — «поэзия», у Гусева — в первой редакции «вымысел» и во второй «облик» и «образ», у Гелескула — «сказка».

Охарактеризуем также работу переводчиков над строками о Росе Камборьо и ее отрубленных грудях. Этот сюрреалистический образ (часть тела отдельно от тела) часто повторяется у Лорки:

Зримые образы мученичества — отрубленная голова и вырванные глаза на блюде — возникают в эти же годы в прозе Лорки. Отрубленные руки — частый мотив рисунков Лорки [Малиновская 2007b: 502] (см. также: [García Lorca 1988: 197]);

Отрезанные груди — атрибут святой Агаты (Агеды), приписанный Лоркой также и святой Эулалии, романс о которой он писал одновременно с “Романсом об испанской жандармерии” [Малиновская 2007b: 501].

В романсе о жандармерии «Роза [та, что из рода] Камборьо / стонет, сидя на своем пороге, / со своими двумя отрубленными грудями, / поставленными на поднос». В переводе Парнаха груди Росы «Взывают к небу и людям», у Гусева «Роза из семьи Камборьо /стонет и возмездья просит». У Гелескула в первом варианте Роса «рыдает», во втором, согласно оригиналу, «стонет», в третьем — переводчик элиминировал проявление чувств героини; у Самаева она обезголосела.

Анализ переводов показывает, что советские переводчики (вынужденно) элиминировали «высокий», «небесный» пласт романа и значительно усилили социальную, политическую его составляющую: в Советском Союзе роман о жандармерии превратился в политическую агитку и способствовал созданию образа Лорки как поэта социальной направленности. Можно предположить, что слишком сильное педалирование гражданского пласта «Романа о жандармерии» не способствует тому, чтобы к нему обращались современные переводчики: следующий после самаевского (1976) перевод П. Ильинского появился только в 2009 г. [Ильинский]

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как мы показали в *первой главе*, рецепция биографии и творчества Лорки в советской периодике второй половины 1930-х – 1940-х гг. находилась в тесной взаимосвязи с основными тенденциями литературной политики СССР. Все сообщения в печати были построены по сходной композиционной схеме: кратко очерчивались вехи творчества Лорки, лаконично характеризовались его эстетические воззрения, но особое внимание уделялось гражданской позиции поэта, его «антифашизму», в символ которого Лорка был превращен в это время усилиями публицистов.

Мы продемонстрировали, как публицисты, литературные критики (а также зачастую профессиональные испанисты) стремились подчеркнуть идейную и творческую близость Федерико Гарсиа Лорки к советской литературе. Для «вхождения» в нее существовала уже определенная, выработанная советскими идеологами схема, которой иностранные писатели должны были строго соответствовать. Чтобы можно было переводить стихи Лорки и говорить о поэте как об одном из «революционных» испанских литераторов, пишущим о нем необходимо было подчеркнуть «гражданственность», «народность», фольклорную основу творчества Лорки, сопоставить его с другими поэтами, уже приобретшими статус «революционных» (напр., Р. Альберти), акцентировать отход от авангардизма в сторону реализма, а также связи с классической литературой (в данном случае — испанской).

Советские публицисты (по крайней мере, многие из них), вероятно, отдавали себе отчет, что конструируемый ими образ далек от подлинного облика Лорки, но при этом хорошо понимали, что только таким образом можно говорить о поэте на страницах советской периодики и знакомить читателей с его творчеством. Можно предположить, что они рассчитывали на проницательного адресата, который, читая военные репортажи из Испании и знакомясь с лирикой Лорки, способен был восполнить в своем воображении отсутствовавшие в текстах того времени смысловые и логические звенья. Насколько можно судить по дальнейшему интересу к творчеству Гарсиа Лорки в Советском Союзе (не связанному с поражением республиканцев в гражданской войне или деятельностью Компартии Испании), именно так и произошло.

Как мы показали во *второй главе*, в конце 1950-х – начале 1960-х гг., после наступления оттепели и смягчения общественно-политической ситуации в стране, было издано большое количество материалов об испанской гражданской войне, вновь возрос интерес к испанским событиям тридцатилетней давности. В периодике начали появляться переводные материалы, в которых были представлены различные версии гибели Лорки. После ряда журнальных публикаций стихов Лорки и выхода сборника «Избранное» в 1944 г. произведения Лорки долгое время не появлялись

в печати. Начиная с конца 1950-х гг., после пятнадцатилетнего перерыва, постоянно издаются драматические и поэтические произведения писателя, что свидетельствует о появлении большого количества новых переводов и переводчиков, а главное — ориентации на широкую читательскую аудиторию.

Статьи в периодике, хотя отчасти и продолжают линию, намеченную в 1930-е гг., согласно которой творчество Лорки истолковывалось в связи с его гражданской позицией, однако существенным представляется то, что Лорка вписан уже не только в классическую традицию, но и включен в контекст мировой и современной ему испанской литературы. Публицистические тексты конца 1950-х — 1960-х гг. демонстрируют явный сдвиг в интерпретации творчества Лорки (и/или свидетельствуют о появившейся возможности открыто высказываться).

С конца 1950-х гг., благодаря изменениям в общественной и культурной жизни, появляются попытки не только осмыслить наследие Лорки на новой основе, но и рассказать о его человеческой ипостаси. Именно поэтому, как в публицистике, так и научных исследованиях, столь много внимания уделяется фактам его биографии и чертам характера. До этого времени Лорка являлся, в некотором смысле, «поэтом без биографии» (для идеологии ненужной): она сводилась к несколькими клишированными фразами («выходец из народа», «борец за свободу», «симпатизирующий коммунистам», «жертва испанских фашистов»). Внимание писавших о Лорке было сконцентрировано на мученической *смерти поэта*. В конце 1950-х — начале 1960-х гг. для исследователей начинает представлять интерес *жизнь поэта*, его личность. Как мы показали, книга Л. С. Осовата, написанная в жанре беллетризованной биографии, занимает центральное место в рецепции Лорки 1960-х гг., во-первых, именно из-за выбора жанра, во-вторых, благодаря вниманию к личности поэта, его жизни; в-третьих, она обобщает в той или иной степени все написанное к тому времени о Лорке.

Было обнаружено, что в 1960-е гг. происходит сдвиг в понимании личности и творчества поэта. Появляются новые переводчики, публикуются новые переводы лирики и драматургии Лорки, его пьесы ставятся в советских театрах, наиболее значительные поэты эпохи осмысливают личность Лорки, на его стихи сочиняются песни. В 1960-е гг. интерес к личности и творчеству поэта не просто проявляется с новой силой, а можно сказать, впервые реализуется по-настоящему (во многом благодаря исследованиям отечественных испанистов). Происходит смена идеологем: одна из них — «поэт-друг коммунистов, жертва фашистского режима» заменяется другой — «политически неангажированный поэт, жертва режима». Не приспособившийся к большинству поэт — чрезвычайно важный образ для идеологии шестидесятников.

В *третьей главе* нами были проанализированы русские переводы пяти романсов из поэтического сборника «Цыганское романсеро» («Романс

о луне, луне», «Пресьоса и ветер», «Неверная жена», «Арест Антоньито эль Камборьо», «Романс об испанской жандармерии»), описана профессиональная стратегия работы переводчиков над текстами поэта (В. Парнаха, Н. Асеева, К. Гусева, И. Тыняновой, А. Гелескула, П. Грушко); исследован вклад переводчиков в формирование образа «русского Лорки». Как показывает анализ, становление традиции переводов интересующих нас романсов отражает рецепцию творчества Лорки в России: «русификация» текстов на первом этапе и доминирование в переводах «экзотичности» — на втором. Для переводчиков было важно вначале вписать Лорку в русскую культуру, указать на сходство, и лишь затем показывать различия.

Мы доказали, что изменения, вносимые переводчиками в переводимые тексты-источники обусловлены не только различиями в системах стихосложения, лексике, грамматике, фразеологии и т. п. испанского и русского языков, но зачастую и «идеологической» позицией переводчиков.

Близость поэзии и драматургии Лорки к фольклору, связь с классической литературной традицией, модернистскими и авангардистскими направлениями XX в. — вот, вероятно, те признаки, которые и поныне продолжают привлекать русских переводчиков и читателей к стихам и драмам поэта. Поэзия Лорки стала, по мнению критиков²¹⁷, не просто переводной литературой, но частью русской культуры (изучение рецепции наследия Лорки в русской культуре во всем его объеме — главная перспектива данного исследования).

В ближайшей перспективе исследования, в частности, представляется необходимым рассмотреть рецепцию личности и творчества поэта в 1970-е – 2000-е гг.; проанализировать другие романсы сборника «Цыганское романсеро» в русских переводах; сопоставить традицию русских переводов Лорки с рецепцией наследия испанского поэта в других европейских культурах. Чрезвычайно существенным представляется также сравнить работу переводчиков над текстами Лорки и других переводимых ими поэтов.

Важным направлением последующих научных изысканий является определение места Лорки в переводной поэзии XX в., и в частности в переводной испанской поэзии.

²¹⁷ См., напр., приведенные в тексте диссертации цитаты Б. Слуцкого [Слуцкий: 261] и Л. Осповата [Осповат 1966: 42].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

- Алонсо 1939: *Алонсо Д.* Великий национальный поэт Испании / Пер. Н. Любимова // Интернациональная литература. 1939. № 9–10. С. 210–214.
- Алонсо 1997: *Алонсо Д.* Из книги «Современные испанские поэты» / Пер. Э. Брагинской // Гарсия Лорка в воспоминаниях современников / Сост. и вступ. ст. Л. Осповата; коммент. Н. Малиновской. М., 1997. С. 266–277.
- Альберти 1938: *Альберти Р.* К Федерико // Интернациональная литература. 1938. № 8. С. 128–129.
- Альберти 1939: *Альберти Р.* Памяти Гарсии Лорки / Пер. с исп. Н. Любимова // Литературный критик. 1939. № 3. С. 165–177.
- Альберти 1968: *Альберти Р.* Затерянная роща: Воспоминания / Пер. с исп. и коммент. П. Глазовой. М., 1968.
- Альчидев: *Альчидев И.* Слово Гарсия Лорки // Советская культура. 1967. № 32 (18 марта). С. 3.
- Арконада 1941a: *Арконада С.* «Поэт в Нью-Йорке» // Литературная газета. 1941. № 1 (5 янв.). С. 2.
- Арконада 1941b: *Арконада С.* «Чудесная башмачница» в цыганском театре // Литературная газета. 1941. 20 апр. С. 5.
- Арконада 1946: *Арконада С.* «Преступление в Гранаде» // Литературная газета. 1946. № 36 (3 сент.). С. 4.
- Асеев 1940: *Гарсия Лорка Ф.* Арест Антоньито эль Камборьо на севильской дороге / Пер. Н. Асеева // Интернациональная литература. 1940. № 11–12. С. 23.
- Асеев 1958: *Асеев Н.* Песнь о Гарсия Лорке («Из стихов о Западе») // Литература и жизнь. 1958. № 14 (9 мая). С. 3.
- Бобров: *Гарсия Лорка Ф.* Лунный романс / Пер. С. Боброва // Интернациональная литература. 1941. № 4. С. 55.
- Б. п. 1933: <Б. п.> В МОПРе // Интернациональная литература. 1933. № 3. С. 156.
- Б. п. 1936a: <Б. п.> Некролог Ф. Гарсия Лорке // Интернациональная литература. 1936. № 11. С. 60.
- Б. п. 1936b: <Б. п.> Великий русский поэт // Правда. 1936. № 346 (17 дек.). С. 1.
- Б. п. 1957: <Б. п.> Кто убил Гарсия Лорку // Театр. 1957. № 2. С. 183.
- Б. п. 1959: <Б. п.> «Дом Бернарды Альбы» // Вечерняя Москва. 1959. № 299 (19 дек.). С. 3.
- Б. п. 1960: <Б. п.> Федерико Гарсия Лорка о событиях в Чили // Иностранная литература. 1960. № 12. С. 257.
- Б. п. 1961: <Б. п.> Как был убит Федерико Гарсия Лорка // Иностранная литература. 1961. № 3. С. 278–279.
- Б. п. 1962: <Б. п.> Экранизация пьесы Гарсия Лорки // Иностранная литература. 1962. № 8. С. 274–275.
- Б. п. 1963a: <Б. п.> Забытые тексты Гарсия Лорки // Иностранная литература. 1963. № 2. С. 280.
- Б. п. 1963b: <Б. п.> В театрах Мадрида // Иностранная литература. 1963. № 3. С. 277–278.

- Б. п. 1964: <Б. п.> Заметки из зрительного зала. «Дом Бернарды Альбы» // Советская Латвия. 1964. № 24 (20 янв.). С. 3.
- Б. п. 1965: <Б. п.> Опера жива // Иностранная литература. 1965. № 2. С. 276–277.
- Б. п. 1966: <Б. п.> Рисунки Федерико Гарсиа Лорки // Иностранная литература. 1966. № 1. С. 278–279.
- Б. п. 1968: <Б. п.> Верх цинизма // Иностранная литература. 1968. № 11. С. 278.
- Блок: Блок А. А. О, я хочу безумно жить // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 57.
- Вайсборд, Николаев: Вайсборд М., Николаев А. Предисловие // Гарсиа Лорка Ф. Испанские народные песни. М., 1963. С. 3–4.
- Вознесенский: Вознесенский А. Люблю Лорку. К 25-летию со дня смерти поэта (из дневника) // Литературная газета. 1961. № 98 (17 авг.). С. 4.
- Выгодский: Выгодский Д. Федерико Гарсиа Лорка // Литературный Ленинград. 1936. № 43. С. 2.
- Габинский 1936а: Габинский Н. С. Федерико Гарсиа Лорка // Книжные новости. 1936. № 27. С. 6–7.
- Габинский 1936б: Габинский Н. С. Федерико Гарсиа Лорка // Советское искусство. 1936. № 45 (29 сент.). С. 2.
- Габинский 1936с: Габинский Н. Революционные писатели Испании // Огонек. 1936. № 33 (30 нояб.). С. 18–19.
- Галан: Галан Х. М. Испанская трагедия. Франкистские душители культуры // Советская культура. 1960. № 147 (13 дек.). С. 4.
- Гарсиа Лорка 1944: Гарсиа Лорка Ф. Избранное / Предисл. Ф. В. Кельина. М., 1944.
- Гарсиа Лорка 1957: Гарсиа Лорка Ф. Театр / Сост. и примеч. Н. Медведева и З. Плавскина; вступ. ст. Ф. Кельина. М., 1957.
- Гарсиа Лорка 1960: Гарсиа Лорка Ф. Избранная лирика / Сост. Ф. Кельина. М., 1960.
- Гарсиа Лорка 1961: Гарсиа Лорка Ф. О себе, о жизни, об искусстве / Вступ. ст., пер. с исп. и примеч. З. И. Плавскина // ИЛ. 1961. № 8. С. 211–219.
- Гарсиа Лорка 1963: Бездонное Богатство / Вступ. заметка Л. Осповата; пер. с исп. А. Гелескула // Литературная Россия. 1963. № 23 (7 июня). С. 23.
- Гарсиа Лорка 1965: Гарсиа Лорка Ф. Лирика. М., 1965. 1-е изд.
- Гарсиа Лорка 1966: Гарсиа Лорка Ф. Лирика. М., 1966. 2-е изд.
- Гарсиа Лорка 1969: Гарсиа Лорка Ф. Лирика. М., 1969.
- Гарсиа Лорка 1975а: Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения. Стихи, театр, проза: В 2 т. / Сост. и примеч. Л. Осповата. М., 1975.
- Гарсиа Лорка 1975б: Гарсиа Лорка Ф. Избранная лирика. М., 1975.
- Гарсиа Лорка 1980: Гарсиа Лорка Ф. Стихи и песни / Сост., вступ. ст. и примеч. Н. Малиновской. М., 1980.
- Гарсиа Лорка 1983а: Гарсиа Лорка Ф. Избранное: Стихи. Театр. Статьи / Сост. и предисл. Е. Стрельцовой. М., 1983.
- Гарсиа Лорка 1983б: Гарсиа Лорка Ф. Избранное: Театр. Стихи. Минск, 1983.
- Гарсиа Лорка 1986а: Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения: В 2 т. / Сост. и примеч. Л. Осповата. М., 1986. Т. 1: Стихи. Театр. Проза.
- Гарсиа Лорка 1986б: Гарсиа Лорка Ф. Избранное / Сост. Н. Р. Малиновской, А. Б. Матвеева; коммент. А. Б. Матвеева. М., 1986.

- Гарсиа Лорка 1987: *Гарсиа Лорка Ф.* «Самая печальная радость...»: Художественная публицистика / Сост., предисл. и коммент. Н. Р. Малиновской. М., 1987.
- Гарсиа Лорка 1988: *Гарсиа Лорка Ф.* Цыганское романсеро / Примеч. Н. Р. Малиновской. М., 1988.
- Гарсиа Лорка 2000: *Гарсиа Лорка Ф.* Поэзия. Проза. Театр. М., 2000.
- Гарсиа Лорка 2001: *Гарсиа Лорка Ф.* Плач гитары. М., 2001.
- Гарсиа Лорка 2002: *Гарсиа Лорка Ф.* Песня всадника / Сост. Н. Малиновской. М., 2002.
- Гарсиа Лорка 2004: *Гарсиа Лорка Ф.* «Песня хочет стать светом...». М., 2004.
- Гарсиа Лорка 2007: *Гарсиа Лорка Ф.* Цыганское романсеро / Сост. и коммент. Н. Малиновской. М., 2007.
- Гарсиа Лорка 2010: *Гарсиа Лорка Ф.* «Самая печальная радость...»: Художественная публицистика / Сост. и коммент. Н. Р. Малиновской; Пер. с исп. Н. Р. Малиновской и А. М. Гелескула. М., 2010.
- Гелескул 1965: *Гелескул А.* Федерико Гарсиа Лорка // Гарсиа Лорка Ф. Лирика. М., 1965. С. 5–22.
- Гелескул 1966: *Гелескул А.* <Вступление> // Федерико Гарсиа Лорка. К 30-летию со дня смерти / Пер. с исп. и вступ. ст. А. Гелескула. // Иностранная литература. 1966. № 9. С. 184.
- Гельфанд 1946: *Гельфанд М.* Новые переводы испанских поэтов // Литературная газета. 1946. № 34 (17 авг.). С. 2.
- Гельфанд 1969: *Гельфанд С. Л.* Но Пасаран! Алма-Ата, 1969.
- Гильен: *Гильен Х.* Живой Федерико / Пер. В. Кулагиной-Ярцевой и Н. Малиновской // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников / Сост. и вступ. ст. Л. Осповата; коммент. Н. Малиновской. М., 1997. С. 315–355.
- Горький: *Горький М.* Советская литература: Вступительное слово, доклад, речь и заключительное слово на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. <М.>, 1934.
- Грива: *Грива Ж.* Заметки из Зрительного зала. «Дом Бернарды Альбы» // Советская Латвия. 1964. № 24 (20 янв.). С. 3.
- Гусев 1941: *Гарсиа Лорка Ф.* Пресьоса и ветер / Пер. К. Гусева // Литературный Воронеж. 1941. № 2. С. 68.
- Гусев 1945: *Гусев К.* Федерико Гарсиа Лорка // Литературный Воронеж. 1945. № 1. С. 235–253.
- Гусев 1946: *Гусев К.* Стихи. Воронеж, 1946.
- Гусев 1961: *Гусев К.* Город дружбы: Стихи и переводы. Воронеж, 1961.
- Дали 1997а: *Дали С.* Из книги «Тайная жизнь Сальвадора Дали» / Пер. Н. Малиновской // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников / Сост. и вступ. ст. Л. Осповата; коммент. Н. Малиновской. М., 1997. С. 237–239.
- Дали 1997б: *Дали А. М.* Облик Федерико / Пер. с исп. Н. Малиновской // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников / Сост. и вступ. ст. Л. Осповата; коммент. Н. Малиновской. М., 1997. С. 243–259.
- Евтушенко 1969: *Евтушенко Е.* Когда убили Лорку // Новый мир. 1969. № 3. С. 59–60.
- Евтушенко 2001: *Евтушенко Е.* «Я прорвусь в двадцать первый век...». М., 2001.
- ЖИП: Жемчужины испанской поэзии / Сост. А. Мансо. М., 1984

- Ильинский: *Гарсиа Лорка Ф.* Романс об испанской жандармерии / Пер. с исп. П. Ильинского // Зарубежные записки. 2009. № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/zz/2009/19/lo11.html> (20.08.2011)
- ИНПФ: Испанский народ против фашизма (1936–1939 гг.): Сб. статей / Под ред. И. М. Майского. М., 1963.
- ИП-78: Испанская поэзия в русских переводах (1792–1976) / Сост., предисл. и коммент. С. Ф. Гончаренко. М., 1978.
- ИП-84: Испанская поэзия в русских переводах (1789–1980) / Сост., предисл. и коммент. С. Ф. Гончаренко. М., 1984.
- Калашникова 2001a: *Калашникова Е.* Павел Грушко: «Считаю себя одним из наиболее точных переводчиков...» // Русский Журнал (6.08.2001). URL: <http://old.russ.ru/krug/20010806.html> (20.08.2011).
- Калашникова 2001b: *Калашникова Е.* Борис Дубин: «Переводчик перебирает варианты до “сотых интонаций”» // Русский Журнал (26.10.2001). URL: http://old.russ.ru/krug/20011026_kalash.html (20.08.2011).
- Калашникова 2008: *Калашникова Е.* По-русски с любовью: Беседы с переводчиками. М., 2008.
- Кармен: *Кармен Р. Л* «Гренада, Гренада, Гренада моя...» // «Но пасаран!»: <Мемуары>. М., 1972. С. 300–314.
- Кельин 1933: *Кельин Ф.* Революционная литература Испании на подъеме // Интернациональная литература. 1933. № 4. С. 157–162.
- Кельин 1936: *Кельин Ф.* Федерико Гарсиа Лорка // Литературная газета. 1936. № 52 (615; 15 сент.). С. 4.
- Кельин 1944: *Кельин Ф.* Федерико Гарсиа Лорка // Гарсиа Лорка Ф. Избранное. М., 1944. С. 3–15.
- Кельин 1957: *Кельин Ф.* Федерико Гарсиа Лорка // Гарсиа Лорка Ф. Театр. М., 1957. С. 3–26.
- Коварский: *Коварский Н.* Маяковский и проблема культуры // Литературный современник. 1938. № 4. С. 184–199.
- Кольцов 1936: *Кольцов М.* <Корреспонденции о военно-фашистском мятеже в Испании> // Правда. 1936. № 250 (10 сент.). С. 4.
- Кольцов 1938: *Кольцов М.* Испанский дневник. М., 1938.
- Кузьмин: *Кузьмин Б.* Творчество А. Блока // ЛК. 1936. № 16. С. 46–50.
- Лакаса: *Лакаса Л.* Воспоминания о Федерико Гарсиа Лорке / Пер. с исп. Э. Брагинской // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников / Сост. и вступ. ст. Л. Осповата; коммент. Н. Малиновской. М., 1997. С. 498–512.
- Леон: *Леон М.-Т.* Наш Федерико Гарсиа Лорка // За рубежом. 1965. № 29 (266). С. 30–31.
- Магидсон: *Магидсон С.* <Рец. на кн.: Осповат Л. Гарсиа Лорка. М., 1965> // Семья и школа. 1966. № 12. С. 44.
- Майский: *Майский И. М.* Испанские тетради. М., 1962.
- Максимов: *Максимов Д.* На пути к реализму (к 15-летию со дня смерти Блока) // Резец. 1936. № 15. С. 20–22.
- Малкина: *Малкина Е.* Александр Блок на путях к реализму // Литературная учеба. 1938. № 7. С. 3–30.
- Маринельо: *Маринельо Х.* О Федерико Гарсиа Лорке // Современники: Заметки и воспоминания / Пер. с исп. и коммент. Е. Любимовой. М., 1968. С. 163–189.

- Машбиц-Веров: *Машбиц-Веров И. М.* Творчество Маяковского // Известия АН СССР. Отделение общественных наук. 1937. № 4. С. 753–830.
- Медведев, Плавский: *Медведев Н., Плавский З.* Примечания // Гарсиа Лорка Ф. Театр. М., 1957. С. 515–525.
- Медведев: *Медведев П.* Александр Блок и пролетарская революция // Резец. 1936. № 15. С. 17–19.
- Михайловский: *Михайловский Б. В.* Творчество В. В. Маяковского (1893–1930) // Русская литература XX века: С девяностых годов XIX века до 1917 г. М., 1939. С. 383–405.
- Мора Гуарнидо: *Мора Гуарнидо Х.* Из книги «Федерико Гарсиа Лорка и его мир» / Пер. Г. Дубровской // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников / Сост. и вступ. ст. Л. Осповата; коммент. Н. Малиновской. М., 1997. С. 145–215.
- Морено Вилья: *Морено Вилья Х.* Из книги «Жизнь начистоту» / Пер. В. Кулагиной-Ярцевой // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников / Сост. и вступ. ст. Л. Осповата; коммент. Н. Малиновской. М., 1997. С. 216–221.
- Мустангова: *Мустангова Е.* Наследство Маяковского в современной поэзии // Литературный критик. 1935. № 4. С. 149–170.
- Неруда 1937а: *Неруда П.* «Мы никогда не простим убийства Федерико Гарсиа Лорки» // Интернациональная литература. 1937. № 4. С. 240.
- Неруда 1937b: *Неруда П.* Федерико Гарсиа Лорка / Пер. Н. Любимова // Интернациональная литература. 1937. № 7. С. 20–22.
- Огнев: *Огнев Вл.* Жизнь поэта // НМ. 1965. № 12. С. 244–247.
- Онтаньон: *Онтаньон С.* Облик Гарсиа Лорки / Пер. В. Кулагиной-Ярцевой и Н. Малиновской // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников / Сост. и вступ. ст. Л. Осповата; коммент. Н. Малиновской. М., 1997. С. 356–368.
- Осповат 1965: *Осповат Л.* Гарсиа Лорка. М., 1965.
- Осповат 1966: *Осповат Л.* Наш Лорка // Культура и жизнь. 1966. № 11. С. 42.
- Охитович: *Охитович Л.* «Кровавая свадьба» (трагедия Гарсиа Лорка) // Литературное обозрение. 1939. № 19 (5 окт.). С. 40–45.
- Парнах: *Гарсиа Лорка Ф.* Романс об испанской жандармерии / Пер. В. Парнаха // Интернациональная литература. 1939. № 9–10. С. 13–14.
- ПЗИР: Под знаменем испанской республики. 1936–1939. Воспоминания советских добровольцев-участников национально-революционной войны в Испании. М., 1965.
- Померанцева: <Померанцева Г.> <Рец. на кн.: Осповат Л. Гарсиа Лорка. М., 1965> // Молодежная эстрада. 1965. № 4. С. 157–158.
- РБМ: Революционная баллада мира / Сост. и предисл. Б. Слуцкого. М., 1967.
- Розанов: *Розанов И.* Александр Блок и Пушкин // Книга и пролетарская революция. 1936. № 7. С. 125–132.
- Савич: *Савич О.* Два года в Испании. М., 1961.
- Самойлов: *Самойлов Д.* Поэт и старожил // Самойлов Д. Волна и камень. Книга стихов. М., 1974. С. 75–80.
- Сервантес: *Сервантес Сааведра, М. де.* Назидательные новеллы / Пер. и прим. Б. А. Кржевского; пер. стихов М. Лозинского. М., 1955.
- Симорра: *Симорра Э.* Федерико Гарсиа Лорка (1898–1936) // Гарсиа Лорка Ф. Избранная лирика. М., 1960. С. 5–10
- СИП: Современная испанская поэзия / Сост. В. Арана и А Мансо; предисл. Ф. Кельина. М., 1963.

- Сиснерос: *Сиснерос И.* Меняю курс: Мемуары. М., 1967.
- Слущкий: *Слущкий Б.* Цыгане и жандармы // Иностранная литература. 1966. № 10. С. 260–262.
- Старинов: *Старинов И. Г.* Мины ждут своего часа. М., 1964.
- Тарасенков: *Тарасенков Ан.* Пушкин и Маяковский (некоторые параллели) // Знамя. 1937. № 1. С. 270–288.
- Тертерян: *Тертерян И.* Гарсия Лорка // В мире книг. 1965. № 1. С. 34.
- Тимофеев: *Тимофеев Л.* Поэтика Маяковского. М., 1941.
- Торре: *Торре Г. де* Из книги «Стрелка весов» / Пер. Н. Кулагиной-Ярцевой // Гарсия Лорка в воспоминаниях современников / Сост. и вступ. ст. Л. Осповата; коммент. Н. Малиновской. М., 1997. С. 226–236.
- Тынянов: Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966.
- Тынянова 1956: *Тынянова И.* Избранное // Иностранная литература. 1956. № 8. С. 148–163.
- Тынянова 1969: *Тынянова И.* «Я работаю огнем» // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 122–124.
- Февральский: *Февральский А.* Драматургия Гарсия Лорки // Интернациональная литература. 1938. № 8. С. 130–135.
- Франк, Осповат: *Франк Б.* Сервантес; *Осповат Л.* Гарсия Лорка. М., Книга, 1982.
- Фрейнберг: *Фрейнберг С.* Лестница на сцене... куда же она ведет? // Советская культура. 1965, № 100 (24 авг.). С. 3.
- Хрестоматия 1937: Хрестоматия по западноевропейской литературе: Литература эпохи Возрождения / Сост. Б. И. Пуришев. М., 1937.
- Хрестоматия 1938a: Хрестоматия по западноевропейской литературе: Литература Средних веков (IX–XV вв.) / Сост. Р. О. Шор. М., 1938.
- Хрестоматия 1938b: Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература эпохи Возрождения и XVII в. / Сост. Б. И. Пуришев. М., 1938.
- Хрестоматия 1949: Хрестоматия по западноевропейской литературе: Литература XVII в. / Сост. Б. И. Пуришев. М., 1949. Изд. 2-е, доп. и испр.
- Эйснер 1962: *Эйснер А.* Матэ Залка — генерал Лукач (к 25-летию со дня гибели) // Иностранная литература. 1962. № 6. С. 257–260.
- Эйснер 1968: *Эйснер А.* Двенадцатая, интернациональная // Новый мир. 1968. № 6. С. 70–203.
- Эренбург: *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь // Эренбург И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. Кн. 4. С. 7–271.
- Cervantes: *Cervantes Saavedra M. de.* La gitanilla. (El amante liberal. Rinconete y cortadillo. El licenciado vidriera. La ilustre fregona). Ed. J. Pérez del Hoyo. Madrid, 1972.
- García Lorca <1968>: *García Lorca F.* Obras completas. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. <Madrid>, <1968>. 14.^a ed.
- García Lorca 1973: *García Lorca F.* Obras completas. Madrid, Aguilar, 1973. Vol. I. 18.^a ed.
- García Lorca 1977: *García Lorca F.* Poema del cante jondo. Romancero gitano. Ed. Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid, 1977. 22.^a ed.
- García Lorca 1979: *García Lorca F.* Prosa. Poesía. Teatro / Сост. и предисл. Г. В. Степанова; коммент. С. Е. Ереминой. Moscú, 1979.

García Lorca 1988: *García Lorca F.* Primer Romancero Gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Edición, introducción y notas de Miguel García-Posada. Madrid, 1988.

Исследования

- Алексеев 1964: *Алексеев М. П.* Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI–XIX вв. Л., 1964.
- Алексеев 1985: *Алексеев М. П.* Русская культура и романский мир. Л., 1985.
- Багно 2006: *Багно В. Е.* Россия и Испания: общая граница. СПб., 2006.
- Бибихин: *Бибихин В. В.* Опыт сравнения разных переводов одного текста // Тетради переводчика. 1976. № 13. С. 37–46.
- Вайль, Генис: *Вайль П., Генис А.* 60-е: мир советского человека. М., <1998>. Изд. 2-е, испр.
- Гелескул 2007а: *Гелескул А.* Андалузский алтарь // Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро. М., 2007. С. 15–45.
- Гелескул 2007б: *Гелескул А.* «Цыганское романсеро» в России // Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро. М., 2007. С. 353–356.
- Гибсон: *Гибсон Я.* Гранада 1936 г.: убийство Федерико Гарсиа Лорки. <М.>, 1983.
- Гончаренко: *Гончаренко С.* Поэты-переводчики // Испанская поэзия в русских переводах (1789–1980) / Сост., предисл. и коммент. С. Ф. Гончаренко. М., 1984. С. 637–648.
- Грушко: *Грушко П.* На языке красоты и страданий. Со дня рождения Федерико Гарсиа Лорки минуло 100 лет // Известия. 1998. № 102 (5 июня). С. 6.
- Ильина: *Ильина Н. А.* Внутренние семантические связи поэтического текста в романсе Ф. Гарсии Лорки «Арест Антониито Камборьо на дороге в Севилью» // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. 1989. № 3. С. 65–72.
- Казанцева: *Казанцева Г. В.* Беллетризованные биографии В. П. Авенариуса “Пушкин” и “Михаил Юрьевич Лермонтов”: история, теория, поэтика жанра. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. н. М., 2004.
- Кожановский: *Кожановский А. Н.* Быть испанцем...: Традиция. Самосознание. Историческая память. М., 2006.
- Кулешова: *Кулешова В. В.* Испания и СССР: культурные связи. 1917–1939. М., 1975.
- Малиновская 1986: *Малиновская Н.* Самая печальная радость // Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения. Стихи, театр, проза: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 5–30.
- Малиновская 1987: *Малиновская Н.* Комментарии. Указатель имен // Гарсиа Лорка Ф. «Самая печальная радость...»: Художественная публицистика. М., 1987. С. 456–477; 478–501.
- Малиновская 1996: *Малиновская Н.* Невольник века // Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. О себе и обо всем прочем / Сост., предисл. и пер. Н. Малиновской. М., 1996. С. 5–19.
- Малиновская 1997: *Малиновская Н.* Комментарии. Именной указатель // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников / Сост. и вступ. ст. Л. Осповата; коммент. Н. Малиновской. М., 1997. С. 581–630.
- Малиновская 2007а: *Малиновская Н.* Поэма об Андалузии // Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро. М., 2007. С. 407–432.

- Малиновская 2007b: *Малиновская Н.* Комментарии к «Цыганскому романсеро»; Символика растений // Гарсия Лорка Ф. Цыганское романсеро. М., 2007. С. 433–513; 547–554.
- Мусаева: *Мусаева О.* О переводе испанских романсов на русский язык // Русская филология. 18. Сб. научн. работ молодых филологов. Тарту, 2007. С. 118–122.
- Наровчатов: *Наровчатов С.* О стихах Бориса Смоленского // Смоленский Б. Стихи. М., 1976. С. 3–4.
- Немзер 2008: *Немзер А.* Стихотворение Давида Самойлова «Поэт и гражданин»: жанровая традиция и актуальный контекст // *Humaniora Litterae Russicae*. Труды по русской и славянской филологии: К 85-летию Павла Семеновича Рейфмана. Литературоведение. (Новая серия) VI. Тарту, 2008. С. 300–338.
- Немзер 2009: *Немзер А.* Памяти Л. С. Осповата // Немзерески или Говорит и показывает культурный центр парка «Дубки», или Хроника пикирующих событий, или Крок Адилов на проводе. URL: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/L.S.Ospovat.html> (20.07.2011).
- Овчинников: *Овчинников Р. С.* За кулисами политики невмешательства. М., 1959.
- Осповат 1967: *Осповат Л.* <Б. н.> // Литературная Россия. 1967. № 28 (7 июля). С. 22.
- Осповат 1971: *Осповат Л.* Лорка размышляет, спорит, пропагандирует // Гарсия Лорка Ф. Об искусстве. М., 1971. С. 3–24.
- Осповат 1973: *Осповат Л.* Трагическая гармония Федерико Гарсия Лорки // Вопросы литературы. 1973. № 7. С. 184–204.
- Осповат 1986: *Осповат Л.* Примечания // Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 458–471.
- Потебня: *Потебня А. А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914.
- Пропп: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
- Прицкер: *Прицкер Д. П.* Подвиг Испанской республики. 1936–1939. М., 1962.
- РП: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935.
- Силюнас: *Силюнас В.* Федерико Гарсия Лорка: Драма поэта. М., 1989.
- Сория: *Сория Ж.* Война и революция в Испании 1936–1939: В 2 т. М., 1987. Т. 1.
- Тертерян, Осповат: *Тертерян И., Осповат Л.* Пять испанских поэтов // Испанские поэты XX века: Хуан Рамон Хименес. Антонио Мачадо. Федерико Гарсия Лорка. Рафаэль Альберти. Мигель Эрнандес. М., 1977. С. 5–25.
- Чагинская: *Чагинская Е. А.* Испанская фольклорная символика в лирике Федерико Гарсия Лорки в сопоставлении со славянской // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. 1990. № 3. С. 64–70.
- Чудакова: *Чудакова М. О.* Поэтика Михаила Зощенко // Чудакова М. О. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 79–205.
- Чудакова: *Чудакова М. О.* Чехов и французская проза XIX–XX вв. в отечественном литературном процессе 1920–30-х гг. // Чудакова М. О. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 367–375.
- Alvar: *Alvar M.* Poesía dialectal española. Madrid, 1965.
- Cano Ballesta: *Cano Ballesta J.* Una veta reveladora en la poesía de García Loca // Federico García Lorca: el escritor y la crítica. Ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid, 1989. Pp. 45–75.
- Concordance: A concordance to the plays and poems of Federico García Lorca. Ed. By Alice M. Pollin. London, 1975.

- Couffon: *Couffon C.* Granada y García Lorca. Buenos Aires, 1967.
- Díaz-Plaja: *Díaz-Plaja G.* Federico García Lorca. Madrid, 1961. 3.^a ed.
- Flys: *Flys J. M.* El lenguaje poético de Federico García Lorca. Madrid, 1955.
- Forster: *Forster J.* Aspects of Garcia Lorca's St. Christopher // *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1943). P. 109–116.
- Gaos: *Gaos V.* Análisis de la *La casada infiel* (introducción a Lorca) // Gaos V. Claves de literatura española. Vol. II: Siglo XX. Madrid, 1971.
- Josephs, Caballero: *Josephs A., Caballero J.* Breve panorama de la poesía lorquiana // Federico García Lorca. Poema del cante jondo. Romancero gitano. Ed. de Allen Josephs and Juan Caballero. Madrid, 1977. P. 11–18
- Lopez-Morillas: *Lopez-Morillas J.* García Lorca y el primitivismo lírico // Federico García Lorca: el escritor y la crítica. Ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid, 1989. Pp. 311–323.
- Ospovat: Para el 90 aniversario del nacimiento de García Lorca. Nuerstro García Lorca: Charla con *Lev Ospovat* // *Literatura soviética*. 1988. № 5. Pp. 157–161.

ПРИЛОЖЕНИЕ

I.

Romance de la luna, luna

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
Con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
Que ya siento sus caballos.
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
Tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

Cómo canta la zumaya,
jay, cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando

Романс о луне, луне

Луна пришла в кузницу
в своем турнюре из нардов.
Мальчик на нее смотрит, смотрит.
Мальчик на нее смотрит.
В сотрясенном воздухе
двигает луна своими руками
и показывает, сладострастная и чистая,
свои груди из твердого олова.
— Убегай, луна, луна, луна.
Если бы пришли цыгане,
они бы сделали из твоего сердца
белые ожерелья и кольца.
— Мальчик, дай мне потанцевать.
Когда придут цыгане,
они найдут тебя на наковальне
с закрытыми глазками.
— Убегай, луна, луна, луна,
потому что я уже чую их лошадей.
— Мальчик, оставь меня, не топчи
мою крахмальную белизну.

Всадник приближался,
играя на барабане равнины.
Внутри кузницы у мальчика
Глаза закрыты.

По оливковой роще приходили,
бронза и сон, цыгане.
Поднятые головы
и полуприкрытые глаза.

Как поет козодой,
ах, как он поет на дереве!
По небу идет луна
с мальчиком за руку.

Внутри кузницы плачут,
Издавая крики, цыгане.
Ветер ее оплакивает²¹⁸, оплакивает.
Ветер ее оплакивает.

²¹⁸ глагол *velar* означает «бодрствовать» (у колыбели, у постели больного, у гроба), «затуманивать», «обволакивать», «укрывать», «размывать».

Лунный романс

В кузницу луна выходит
С олеандровым рубанком;
На нее ребенок смотрит,
Глаз с нее он не спускает;
Вздрагивает синий воздух,
А луна руками машет,
И чиста и сладострастна
С оловянными грудями.
— Ты, луна, беги скорее,
А не то — придут цыгане,
И из лунного сердечка
Будут серьги у цыганки!
— Поплясать хочу я, мальчик,
А когда придут цыгане,
Здесь у горна тихо ляжешь
Ты с закрытыми глазами.
— Нет, луна, беги скорее,
Слышишь: вон их кони скачут?
— Ты меня не тронь, мой мальчик,
В белизне моей крахмальной...
Барабан гудит равнины,
Ближе топот: всадник скачет,
В темной кузнице ребенок
Лег с закрытыми глазами.
Шли оливковой рощей
Сонно-бронзовы цыгане
С поднятыми головами,
С чуть закрытыми очами;
В тишине поют деревья,
Совы плачут по оврагам,
А луна ведет за ручку
Мальчика меж облаками.
Громко в кузнице у горна
Плачут и кричат цыгане...
Воздух там стоит на страже,
Воздух кузню охраняет.

*Пер. С. Боброва [Бобров]*²¹⁹

Романс о луне, луне

Луна в наряде жасминном
Зашла в цыганскую кузню.
Мальчик глядит на неё,
Мальчик глядит, словно узник.
Луна шевелит руками
В затрепетавших туманах,
Открыв невинно твердыни
Своих грудей оловянных.
— Луна, луна, уходи!
Если вернутся цыганы,
Сердце твоё переплавят
В колечки и талисманы.
— Мальчик, давай-ка попляшем!
Когда вернутся цыганы,
Ты будешь спать и увидишь
Во сне чудесные страны.
— Луна, луна, уходи!
Конями полна дорога!
— Моей белизны крахмальной,
мальчик, не трогай, не трогай!

Забил барабан равнины,
Всё ближе звенят копыта.
Мальчик лежит среди кузни,
Большие глаза закрыты.

Из рощи маслин выходят —
Бронза и грёза — цыганы.
Они в высокое небо
Смотрят с тоской несказанной.

Как закричала сова,
Как закричала в тревоге!
За ручку ведёт ребёнка
Луна по лунной дороге.

В кузнице, горько рыдая,
Вопят и стонут цыганы,
Ветер завеял следы
Луны и след мальчугана.

Пер. В. Парнаха [Гарсиа Лорка 1944]

²¹⁹ В квадратных скобках указан источник текста. При наличии нескольких редакций перевода (К. Гусев, П. Грушко, А. Гелескул) изменения отмечены курсивом, а возвращение к варианту из предыдущих редакций — жирным курсивом. Пунктуационные разночтения в разных редакциях не отражены.

Романс о луне, луне

Луна явилась на кузню,
Где не спит маленький сторож,
Мальчик следит за ней взглядом,
Мальчик не отводит взора.
И водит луна руками,
И воздух заснувший будит
Невинным и страстным блеском
Своей оловянной груди.
— Прочь, луна, луна! Ведь если б
цыгане тебя видали,
то взяли бы сердце твоё
и выковали медали.
— Мальчик, не мешай мне в танце!
Цыгане вернутся в полночь.
Ты будешь, закрыв глазёнки,
Недвижный лежать у горна.
— Прочь, луна, луна! Я слышу
их коней за рощей дальней.
— Мальчик, отойди, не трогай
близны моей крахмальной.

Всадник приближался в полночь,
Стуча в барабан равнины.
В кузнице, закрыв глазёнки,
Мальчик лежит недвижимый.
Бронза и дрема — цыгане
Вышли из-за рощи тёмной.
Головы подняты гордо,
Веки опущены томно.
Как поет в оливах филин!
Как поет тоскливо и звонко!
По небу луна шагает,
За руку ведя ребенка.
В той кузне пустой и темной
Плачут и кричат цыгане,
А воздух стоит на страже.
А воздух ходит в охране.

Пер. К. Гусева [Гусев 1945]

Романс о луне-шалунье

Луна заглянула в кузню
в жасминной шали, нагая.
А мальчик глядит на гостью,

Романс про луну, про луну

В кринолине из белых лилий
луна заглянула в двери,
а мальчик смотрит и смотрит,
не может никак насмотреться.
В неверном вечернем ветре
луна раскинула руки,
обнажая бесстыдно, по-детски,
свои оловянные груди.
— О, беги, луна, луна!
Ведь придут цыгане скоро,
чтоб из сердца твоего
сделать бусы, сделать кольца.
— Мальчик, тише, потанцуем.
Пусть придут цыгане. Скоро
ты уснешь на наковальне
и глаза свои закроешь.
— О, беги, луна, луна,
слышишь, слышишь, кони близко.
— Мальчик, тише, отдохнем,
не топчи мой шелк лучистый.

Всадник мчится, бьют копыта
в землю дробью барабанной.
Мальчик в кузнице застыл,
и глаза его закрылись.

А люди из сна и бронзы,
с поднятою головою,
с прищуренными глазами,
шли по оливковой роще.

Вскрикнула где-то сова,
ах, где-то на темных ветках!
За руки взявшись, луна
и мальчик идут по небу.

В кузнице плачут цыгане,
выкрикивая проклятья,
а ветер гуляет, гуляет,
не может никак нагуляться.

Пер. И. Тыняновой [Гарсиа Лорка 1960]

Романс о луне, луне

Явилась в кузницу ночью
луна в наряде из нарда.
Мальчик все смотрит, смотрит.

глядит, глядит, не мигая.
Она поводит плечами
в своем непорочном блюде,
упруго колышут воздух
ее оловянные груди.
— Помилуй, луна-шалунья,
цыгане — народ отпетый,
нагрянут и переплавят
сердце твое на браслеты.
— Ты мне танцевать мешаешь.
К приходу цыган, мой милый,
ты глазки сомкнешь и станешь
мертвей наковальни стылой.
— Помилуй, луна-шалунья,
уже я слышу подковы.
— Уймись, не топчи, мой милый,
крахмальной моей обновы.

Кони летят, пробуждая
бубен дали туманной.
В темной кузне мальчонка,
взгляд у него оловянный.

Крадутся масличной рощей
цыгане — дурман и бронза.
Вскинули к небу лица,
глаза прищурили грозно.

А козодой рыдает —
правит горькую требу!
Облачко-цыганенок
бредет за луной по небу.

В кузне кричат и плачут
ночь напролет цыгане.
А ветер веет, а ветер —
как вечное отпеванье.

Пер. П. Грушко [ИП-78]

Романс о луне, луне

Луна в жасминовой шали
явилась в кузню к цыганам.
И смотрит, смотрит ребенок,
и смутен взгляд мальчугана.
Луна закинула руки
и дразнит ветер полночный
своей оловянной грудью,

Все не отводит взгляда.
Ночной трепещущий воздух
раздвигает луна руками;
обнажает она стыдливо
грудь свою тверже камня.
— Спасайся, луна, спасайся.
К утру цыгане вернуться.
Они твое сердце вырвут,
чтоб кольца сделать да бусы.
— Дай поплясать мне, мальчик.
Когда вернуться цыгане,
они найдут тебя сладко
спящим на наковальне.
— Спасайся, луна, спасайся,
я слышу: стучат подковы.
— Мальчик, оставь, не касайся
крахмальных моих покровов.

Всадник все приближался,
бил в барабан равнины.
Сладко уснул ребенок,
вдохнув аромат жасмина.

Цыгане ехали рощей,
из бронзы и грезы отлиты.
Головы подняты гордо,
глаза блаженно прикрыты.

Ах, как сова под утро
в чаще кричит дремучей!
Шагает луна по небу,
ведя ребенка за ручку.

Цыгане в кузнице плачут,
плачут, громко стенают.
С ними лишь ветер, ветер
траур их разделяет.

Пер. В. Капустиной [Гарсиа Лорка 2004]

Романс о луне, луне

*Луна в цыганскую кузню
вплыла жасмином воланов.
И смотрит, смотрит ребенок.
И глаз не сводит, отпрянув.
Луна закинула руки
и дразнит ветер полночный
своей оловянной грудью,*

²²⁰ «Летит по дороге всадник» [Гарсиа Лорка 1966].

бесстыдной и непорочной.
— Луна, луна моя, скройся!
Если вернутся цыгане,
возьмут они твое сердце
и серебра начеканят.
— Не бойся, мальчик, не бойся,
взгляни, хорош ли мой танец!
Когда вернутся цыгане,
ты будешь спать и не встанешь.
— Луна, луна моя, скройся!
Мне конь почудился дальний.
— Не трогай, мальчик, не трогай
моей прохлады крахмальной!

Дорогою мчится всадник²²⁰
и бьет в барабан округи.
На ледяной наковальне
сложены детские руки.

Прикрыв горделиво веки,
покачиваясь в тумане,
из-за олив выходят
бронза и сон — цыгане.

Где-то сова зарыдала —
так безутешно и тонко!
За ручку в темное небо
луна уводит ребенка.

Вскрикнули в кузне цыгане,
эхо проплакало в чашах...
А ветры пели и пели
за упокой уходящих.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1965]

Романс о луне, луне

Луна в цыганскую кузню
вплыла жасмином воланов.
И смотрит, смотрит ребенок.
И глаз не сводит, отпрянув.
Луна закинула руки
и дразнит ветер полночный
своей оловянной грудью,
бесстыдной и непорочной.
— Луна, луна моя, скройся!
Если вернутся цыгане,
возьмут они твое сердце
и серебра начеканят.
— Не бойся, мальчик, не бойся,

бесстыдной и непорочной.
— Луна, луна моя, скройся!
Если вернутся цыгане,
возьмут они твое сердце
и серебра начеканят.
— Не бойся, мальчик, не бойся,
взгляни, хорош ли мой танец!
Когда вернутся цыгане,
ты будешь спать и не встанешь.
— Луна, луна моя, скройся!
Мне конь почудился дальний.
— Не трогай, мальчик, не трогай
моей прохлады крахмальной!

Летит по дороге всадник
и бьет в барабан округи.
На ледяной наковальне
сложены детские руки.

Прикрыв печальные веки
и глядя вглубь окоема,
идут оливковой роцей
цыгане — бронза и дрема.

Где-то сова зарыдала —
так безутешно и тонко!
За ручку в темное небо
луна уводит ребенка.

Вскрикнули в кузне цыгане,
замерло эхо в горниле...
А ветры пели и пели.
А ветры след хоронили.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1986а]

взгляни, хорош ли мой танец!
Когда вернутся цыгане,
ты будешь спать и не встанешь.
— Луна, луна моя, скройся!
Мне конь почудился дальний.
— Не трогай, мальчик, не трогай
моей прохлады крахмальной!

*Летит запоздалый всадник
и бьет в барабан округи.
На ледяной наковальне
сложены детские руки.*

Прикрыв печальные веки,
*одни в ночной глухомани,
из за олив выходят
бронза и сон — цыгане.*

Где-то сова зарыдала —
так безутешно и тонко!
За ручку в темное небо
луна уводит ребенка.

Вскрикнули в кузне цыгане,
замерло эхо в горниле...
А ветры пели и пели.
А ветры след хоронили.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1988]

II.

Preciosa y el aire

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene,
por un anfibio sendero
de cristales y laureles.

El silencio sin estrellas,
huyendo del sonsonete,
cae donde el mar bate y canta
su noche llena de peces.

En los picos de la sierra
los carabineros duermen
guardando las blancas torres
donde viven los ingleses.

Пресьоса и воздух²²¹

На своей пергаментной луне
Пресьоса, играя, приходит
по земноводной тропинке
из стекла и лавров.

Беззвездное безмолвие,
убегая от монотонности,
падает туда, где море бьется и поет
свою ночь, полную рыбы.

На пиках гор
карабинеры спят,
охраняя белые башни,
где живут англичане.

²²¹ *Aire* (воздух) обозначает также «ветер» и, что важно в контексте романса, «мелодию», «напев».

Y los gitanos del agua
levantan por distraerse,
glorietas de caracolas
y ramas de pino verde.

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento que nunca duerme.

San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira la niña tocando
una dulce gaita ausente.

Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.

Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente.

Frunce su rumor el mar.
Los olivos palidecen.
Cantan las flautas de umbría
y el liso gong de la nieve.

¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!
¡Preciosa, corre, Preciosa!
¡Míralo por dónde viene!
Sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes.

Preciosa, llena de miedo,
entra en la casa que tiene,
más arriba de los pinos,
el cónsul de los ingleses.

Asustados por los gritos
tres carabineros vienen,
sus negras capas ceñidas
y los gorros en las sienes.

El inglés da a la gitana
un vaso de tibia leche,
y una copa de ginebra
que Preciosa no se bebe.

И цыгане из воды
поднимают, развлекаясь,
беседки из улиток
и ветви зеленых сосен.

На своей пергаментной луне
Пресьоса, играя, приходит.
Увидев ее, поднялся
ветер, который никогда не спит.

Сан Кристобалон обнаженный,
полный небесных языков,
смотрит на девочку, играя
на сладкой отсутствующей волынке.

Девочка, позволь мне поднять
твое платье, чтобы увидеть тебя.
Открой в моих древних пальцах
синюю розу твоего лона.

Пресьоса бросает бубен
и бежит не задерживаясь.
Ветер-мужичище ее преследует
с горячей шпагой.

Море с шумом хмурит брови.
Оливы бледнеют.
Поют флейты тени
и гладкий гонг снега.

Пресьоса, беги, Пресьоса,
а то тебя схватит зеленый ветер!
Пресьоса, беги, Пресьоса!
Смотри, откуда он приходит,
Сатир низких звезд
с их сияющими языками.

Пресьоса, полная страха,
входит в дом
выше, над соснами,
консула англичан.

Напуганные криками,
три карабинера приходят,
их черные плащи подпоясаны
и шапки на висках.

Англичанин дает цыганке
стакан теплого молока
и рюмку джина,
который Пресьоса не пьет.

Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso, muerde.

Пресьоса и ветер

В свой бубен луноподобный
Стуча, проходит Пресьоса
По мокрой тропке приморской
Меж лавров, дремлющих в росах.
В тишине беззвездной, темной,
Воздух прохладен и зыбок,
И поет волнами море
Свою ночь, полную рыбок.
На высотах Сьерры стража
Задремала без печали
У белых башен, в которых
Обитают англичане.
И цыганы водяные
Швыряют для развлечения
Иголки сосны зеленой,
Жемчужины и камня.

В свой бубен луноподобный
Пресьоса стучала чаще.
Увидев её, поднялся
Ветер, никогда не спящий.
Сан-Кристобелон, на землю
Наречья неба низринув,
Голый, смотрит на цыганку,
Играя на струнах незримых.
Нинья, дай мне скинуть платье
С плеч твоих и впитаться мне в них.
Розы голубые грудей
Раскрой в моих пальцах древних.

Пресьоса бросила бубен
И в ужасе побежала.
А следом за нею ветер
Несется с жарким кинжалом.
Море мрачное шумит
И оливы побледнели.
Звучны гонг ясного снега
И флейты темных ущелий.
Пресьоса, быстро, Пресьоса!
Под висками кровь стучится.
Пресьоса, быстро, Пресьоса!
Гляди, откуда примчится

И пока она рассказывает, плача,
свое приключение тем людям,
черепицу из шифера,
ветер, разгневанный, кусает.

Пресьоса и ветер

Луна из прозрачной кожи
звенит в руках у Пресьосы,
пока идет она тихо
по узкой сырой тропинке.
Кругом — зеленые лавры,
и в тишине беззвездной
убегая от россыпи звона,
ночь погружается в море,
полное рыб и песен.
На далеких вершинах сьерры
карабинеры дремлют,
охраняя белые башни,
в которых живут англичане.
И в волнах темного моря,
для забавы, цыганы ловят
цветы из раковин звонких
и зеленые ветки сосен.

Луна из прозрачной кожи
звенит в руках у Пресьосы.
Увидев ее, поднялся
ветер, странник бессонный.
Голый святой Кристобаль,
с тысячью рук из тени,
глядит на девчонку-цыганку
с голосом, как у свирели.

— Девушка, не пугайся,
я развею твои одежды.
Дай коснуться губам моим древним
твоего душистого тела.

Пресьоса бросила бубен
и пустилась бежать в испуге.
Ветер несется за нею,
протянув горячие руки.

Хмурится шум прибоя.
Листья олив бледнеют.
Свирели теней запели,
завенели снега сьерры.

Пресьоса, беги, Пресьоса,

Сáтир звезд больших и ярких
В иглах языков лучистых.

Пресьоса, полная страха,
Взбирается по откосу
В дом над соснами, которым
Владеет английский консул.
Потревоженные криком,
Часовые выбегают —
Черные плащи с ремнями,
На лоб шапки нависают.

Англичанин чашку сливок
Принес цыганке из дома,
Но Пресьоса не желает
Ни сливок, ни рюмки рома.
И рассказывает, плача,
Свой страх английским посланцам.

...Меж тем взбесившийся ветер
Грыз крышу, гремя по сланцам.

Пер. К. Гусева [Гусев 1941]

Пресьоса и ветер

Пергаментною луною
Пресьоса звенит беспечно,
среди хрусталей и лавров
бродя по тропинке млечной.
И, бубен её заслыша,
бежит тишина в обрывы,
где море в недрах колышет
полуночь, полную рыбы.
На скалах солдаты дремлют
в беззвёздном ночном молчанье
на страже у белых башен,
в которых спят англичане.
А волны, цыгане моря,
играя в зелёном мраке,
склоняют к узорным гротам
сосновые ветви влаги...

Пергаментною луною
Пресьоса звенит беспечно.
И оборотнем полночным
к ней ветер спешит навстречу.

уж близко зеленый ветер!
Пресьоса, беги, Пресьоса!
Он ловит тебя за плечи!
Сатир из пучины звездной
со своими руками из света...

Пресьоса, полная страха,
вбежала в дом на вершине,
над лохматыми ветками сосен,
где консул живет английский.

Привлеченные женским криком,
приблизились карабинеры,
черным плащом закрывшись
и шапки на лоб надвинув.
Дал англичанин цыганке
стакан молока и рюмку
можжевельной крепкой водки,
но пить не стала Пресьоса.

Плача, она рассказала
этим людям то, что было,
а ветер на темной крыше
от злости кусал черепицы.

Пер. И. Тыняновой [Тынянова 1956]

Пресьоса и ветер

Пергаментною луною
Пресьоса звенит беспечно,
среди хрусталей и лавров
бродя по тропинке млечной.
И, бубен её заслыша,
бежит тишина в обрывы,
где море в недрах колышет
полуночь, полную рыбы.
На скалах солдаты дремлют
в беззвёздном ночном молчанье
на страже у белых башен,
в которых спят англичане.
А волны, цыгане моря,
играя в зелёном мраке,
склоняют к узорным гротам
сосновые ветви влаги...

Пергаментною луною
Пресьоса звенит беспечно.
И оборотнем полночным
к ней ветер спешит навстречу.

Встает святым Христофором
нагой великан небесный,
маня колдовской волынкой,
зовет голосами бездны.

— О, дай мне скорей, цыганка,
откинуть подол твой белый!
Раскрой в моих древних пальцах
лазурную розу тела!

Пресьоса роняет бубен
и в страхе летит как птица.
За нею косматый ветер
с мечом раскалённым мчится.

Застыло дыханье моря,
забились бледные ветви,
запели флейты ущелий,
и гонг снегов им ответил.
Пресьоса, беги, Пресьоса!
Все ближе зелёный ветер!
Пресьоса, беги, Пресьоса!
Он ловит тебя за плечи!
Сатир неземного леса
в зарницах нездешней речи...

Пресьоса, полная страха,
бежит по крутым откосам
к высокой, как сосны, башне,
где дремлет английский консул.
А следом, подняв тревогу,
На крики спешат солдаты
В заломленных набок шляпах,
В широких плащах крылатых.
Несет молока ей консул,
Дает ей воды в бокале,
Подносит ей рюмку водки —
Пресьоса не пьет ни капли.
Она и словечка молвить
Не может от слез и дрожи

А ветер хрипит на кровле
и скат черепичный гложет.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1965]

Встает святым Христофором
нагой великан небесный,
маня колдовской волынкой,
зовет голосами бездны.

— О, дай мне скорей, цыганка,
откинуть подол твой белый!
Раскрой в моих древних пальцах
лазурную розу тела!

Пресьоса роняет бубен
и в страхе летит как птица.
За нею косматый ветер
с мечом раскалённым мчится.

Застыло дыханье моря,
забились бледные ветви,
запели флейты ущелий,
и гонг снегов им ответил.
Пресьоса, беги, Пресьоса!
Все ближе зелёный ветер!
Пресьоса, беги, Пресьоса!
Он ловит тебя за плечи!
Сатир неземного леса
в зарницах нездешней речи...

Пресьоса, полная страха,
бежит по крутым откосам
к высокой, как сосны, башне,
где дремлет английский консул.
*Дозорные бьют тревогу
И вот уже вдоль ограды,
К виску заломив береты,
Навстречу бегут солдаты.*
Несет молока ей консул,
Дает ей воды в бокале.
Подносит ей рюмку водки —
Пресьоса не пьет ни капли.
Она и словечка молвить
Не может от слез и дрожи

*А ветер, рыча на крыше,
Конек черепичный гложет.*

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1969]

²²² «Дозорные бьют тревогу» [Гарсиа Лорка 1975b].

²²³ Несет молока ей консул, / дает ей воды в бокале» [Гарсиа Лорка 1975b].

Пресьоса и ветер

Пергаментною луною
Пресьоса звенит беспечно,
среди хрусталей и лавров
бродя по тропинке млечной.
И, бубен её заслыша,
бежит тишина в обрывы,
где море в недрах колышет
полуночь, полную рыбы.
На скалах солдаты дремлют
в беззвёздном ночном молчанье
на страже у белых башен,
в которых спят англичане.
А волны, цыгане моря,
играя в зелёном мраке,
склоняют к узорным гротам
сосновые ветви влаги...

Пергаментною луною
Пресьоса звенит беспечно.
И оборотнем полночным
к ней ветер спешит навстречу.
Встает святым Христофором
нагой великан небесный,
маня колдовской волюнкой,
зовет голосами бездны.

— О, дай мне скорей, цыганка,
откинуть подол твой белый!
Раскрой в моих древних пальцах
лазурную розу тела!

Пресьоса роняет бубен
и в страхе летит как птица.
За нею косматый ветер
с мечом раскалённым мчится.

Застыло дыханье моря,
забились бледные ветви,
запели флейты ущелий,
и гонг снегов им ответил.
Пресьоса, беги, Пресьоса!
Все ближе зелёный ветер!
Пресьоса, беги, Пресьоса!
Он ловит тебя за плечи!
Сатир неземного леса
в зарницах нездешней речи...

Пресьоса, полная страха,

Пресьоса и ветер

Пергаментною луною
Пресьоса звенит беспечно,
среди хрусталей и лавров
бродя по тропинке млечной.
И, бубен её заслыша,
бежит тишина в обрывы,
где море в недрах колышет
полуночь, полную рыбы.
На скалах солдаты дремлют
в беззвёздном ночном молчанье
на страже у белых башен,
в которых спят англичане.
А волны, цыгане моря,
играя в зелёном мраке,
склоняют к узорным гротам
сосновые ветви влаги...

Пергаментною луною
Пресьоса звенит беспечно.
И оборотнем полночным
к ней ветер спешит навстречу.
Святым Христофором вырос
нагой великан небесный —
и мех колдовской волюнки
поёт голосами бездны.

— О, дай мне скорей, цыганка,
откинуть подол твой белый!
Раскрой в моих древних пальцах
лазурную розу тела!

Пресьоса роняет бубен
и в страхе летит как птица.
За нею косматый ветер
с мечом раскалённым мчится.

Застыло дыханье моря,
забились бледные ветви,
запели флейты ущелий,
и гонг снегов им ответил.
Пресьоса, беги, Пресьоса!
Все ближе зелёный ветер!
Пресьоса, беги, Пресьоса!
Он ловит тебя за плечи!
Сатир неземного леса
в зарницах нездешней речи...

Пресьоса, полная страха,

бежит по крутым откосам
к высокой, как сосны, башне,
где дремлет английский консул.
*Навстречу трубят тревогу*²²²,
И вот уже вдоль ограды,
К виску заломив береты,
Навстречу бегут солдаты.
Дает молока ей консул,
Несет ей воды в бокале²²³,
Подносит ей рюмку водки —
Пресьоса не пьет ни капли.
Она и словечка молвить
Не может от слез и дрожи.

*А ветер верхом на кровле,
Хрипя, черепицу гложет.*

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1975а]

Пресьоса и ветер

Пергаментную луною
Пресьоса звенит беспечно,
среди хрусталей и лавров
бродя по тропинке млечной.
И, бубен её слыша,
бежит тишина в обрывы,
где море в недрах колышет
полуночь, полную рыбы.
На скалах солдаты дремлют
в беззвёздном ночном молчанье
на страже у белых башен,
в которых спят англичане.
А волны, цыгане моря,
играя в зелёном мраке,
склоняют к узорным гротам
сосновые ветви влаги...

Пергаментную луною
Пресьоса звенит беспечно.
И оборотнем полночным
к ней ветер спешит навстречу.
Святым Христофором вырос
нагой великан небесный —
и мех колдовской волюнки
поёт голосами бездны.
— О, дай мне скорей, цыганка,

бежит по крутым откосам
к высокой, как сосны, башне,
где дремлет английский консул.
Дозорные бьют тревогу,
и вот уже вдоль ограды,
к виску заломив береты,
навстречу *спешат* солдаты.
Несёт молока ей консул
*и потчует для порядка
станканчиком горькой водки,
но ей без того несладко.*
Она и словечка молвить
Не может от слез и дрожи.

*А ветер верхом на кровле,
Хрипя, черепицу гложет.*

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1988]

²²⁴ «спешат» [Гарсиа Лорка 2001; Гарсиа Лорка 2002].

²²⁵ «предложена рюмка горькой» [Гарсиа Лорка 2001; Гарсиа Лорка 2002].

откинуть подол твой белый!
Раскрой в моих древних пальцах
лазурную розу тела!

Пресьоса роняет бубен
и в страхе летит как птица.
За нею косматый ветер
с мечом раскалённым мчится.

Застыло дыханье моря,
забились бледные ветви,
запели флейты ущелий,
и гонг снегов им ответил.
Пресьоса, беги, Пресьоса!
Все ближе зелёный ветер!
Пресьоса, беги, Пресьоса!
Он ловит тебя за плечи!
Сатир неземного леса
в зарницах нездешней речи...

Пресьоса, полная страха,
бежит по крутым откосам
к высокой, как сосны, башне,
где дремлет английский консул.
Дозорные бьют тревогу,
и вот уже вдоль ограды,
к виску заломив береты,
навстречу *бегут*²²⁴ солдаты.
*Стакан молока цыганке
протянут и для порядка
предложена рюмка водки*²²⁵,
но ей без того несладко.
Она и словечка молвить
Не может от слез и дрожи.

А ветер верхом на кровле,
Хрипя, черепицу гложет.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 2000]

III.

La casada infiel

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.

Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles

Неверная жена

И я отвел ее к реке,
веря, что она была незамужней,
но у нее был муж.

Была ночь Сантьяго
и почти по сговору.
Погасли фонари

y se encendieron los grillos.
En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.
El almidón de su enagua
me sonaba en el oído,
como una pieza de seda
rasgada por diez cuchillos.
Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río.

Pasadas las zarzamoras,
los juncos y los espinos,
bajo su mata de pelo
hice un hoyo sobre el limo.
Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo el cinturón con revólver.
Ella sus cuatro corpiños.
Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.
Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.
No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.
La luz del entendimiento
me hace ser muy comedido.
Sucia de besos y arena
yo me la llevé del río.
Con el aire se batían
las espadas de los lirios.

Me porté como quien soy.
Como un gitano legítimo.
Le regalé un costurero
grande, de raso pajizo,
y no quise enamorarme
porque teniendo marido

и зажглись сверчки.
На последних поворотах
я тронул ее спящие груди
и они мне вдруг открылись,
как соцветия гиацинтов.
Крахмал ее нижней юбки
звучал у меня в ушах,
как отрез шелка,
разорванный десятью ножами.
Без серебряного луча на своих верхушках
росли деревья,
и горизонт собак
лает очень далеко от реки.

Мы прошли ежевику,
тростник и боярышник,
под копну ее волос
я сделал ямку в земле.
Я снял галстук.
Она сняла платье.
Я — португезо с револьвером.
Она — свои четыре корсажа.
Ни у тубероз (нардов), ни у раковин
нет такой нежной кожи,
ни стекла под луной
не сияют таким блеском.
Ее бедра от меня ускользали,
как удивленные рыбки,
наполовину наполненные огнем,
наполовину наполненные холодом.
Той ночью я мчался
лучшей из дорог,
оседлав перламутровую кобылицу
без узды и без стремян.
Не хочу говорить, будучи мужчиной,
слова, которые она мне сказала.
Свет рассудка (здравого смысла)
заставляет меня быть очень сдержанным.
Грязную от поцелуев и песка,
я увел ее с реки.
На ветру бились
шпаги ирисов (лилий).

Я вел себя так, каков я есть.
Как настоящий цыган.
Я подарил ей шкатулку
большую, из гладкой соломы,
и не хотел влюбляться,
потому что, имея мужа,

me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.

Неверная жена

Да, я увел ее к реке,
думал я — она невинна,
но она — жена другого.

Это было в праздник Сант-Яго,
и даже нехотя как-то.
Когда фонари погасли
и песни сверчков загорелись.
На последнем глухом перекрестке
я тронул уснувшие груди,
и они расцвели мне навстречу,
как белые гроздья жасмина.
Крахмал ее нижней юбки
мне уши наполнил звоном,
как лист хрустящего шелка
под десятью ножами.
Деревья выросли выше,
потонув в потемневшем небе;
горизонт за рекой залайл
сотней собачьих глоток.

За колючим кустом ежевики,
у реки, в камышах высоких,
ее тяжелые косы
на мокром песке разметал я.
Я снял мой шелковый галстук.
Она сняла свое платье.
Я снял ремень и револьвер.
Она — все четыре корсажа.
Была ее гладкая кожа
Нежней жемчугов и лилий,
светлее луны сиянья,
разлившегося по стеклам.
Она от меня ускользала,
и, как рыбы, попавшие в сети,
ее белые ноги бились
в свете луны холодном.
Я мчался этою ночью
по лучшей в мире дороге,
на кобылке из перламутра,
забыв про узду и стремя.
Как мужчина, храню я в тайне
то, что она мне сказала.
Разум меня заставляет

она мне сказала, что была незамужней,
когда я вел ее к реке.

Неверная жена

И, уходя к реке со мною,
девушкой она казалась,
а была чужой женою.

Это было в ночь Сантьяго
и почти с ее согласия.
Светляки уже горели.
Фонари уже погасли.
Тронул заснувшие груди
в сумраке последних улиц,
и ветками гиацинта
быстро они развернулись.
Крахмал ее юбки долго
в ушах у меня шуршал, как
в клочья десятью ножами
разорванный кусок шелка.
Без серебра на вершинах
выросли во мгле деревья,
и лаем собак далеким
проводжала нас деревня.

Ежевiku, и шиповник,
и камыш мы проходили.
Там за кустами лозины
блещет заводь белых лилий.
И вот я скинул свой галстук.
Она — косынку из шелка.
Я — свой пояс и револьвер.
Она — браслет и заколки.
У нардов и у жемчужин
нет такой чудесной кожи.
Кристаллы под лунным светом
сияньем с нею не схожи.
Трепет встревоженных рыбок
был в уплывающих бедрах,
наполовину сиявших,
наполовину холодных.
По лучшей из всех дорог
ночь пролетала беспечно
на коне из перламутра
без стремян и без уздечек.
Не скажу, что говорила
она, позабывши скромность.
Ныне разумен и вежлив
я стал, навсегда опомнясь.

быть как можно скромнее.
Всю в песке от моих поцелуев
от реки я увел ее в город.
А острые листья кувшинок
сражались с поднявшимся ветром.
Я поступил как должно.
Как истый цыган. Подарил ей
шкатулку для рукоделья,
большую, из рыжего шелка,
И не стал я в нее влюбляться:
она ведь — жена другого,
а сказала мне, что невинна,
когда мы к реке ходили.

Пер. И. Тыняновой [Тынянова 1956]

Неверная жена

Я думал, она холостая,
когда на берег со мною
она пошла, — а выходит,
что был я с мужней женою.
Та ночь была ночь Сант-Яго,
и это не я затеял.
Едва фонари погасли, —
сверчки просверкали в темень.
Ее дремавшие груди
на выходе из селенья
прянули мне в ладони
гроздьями свежей сирени.
Ее крахмальные юбки
меня в тиши оглушали, —
словно бы десять лезвий
скользили по шелковой шали.
Стряхнув серебро, деревья
взмывали в небо, как свечи,
и лаял в тысячу глоток
глухой горизонт в заречье.

Продравшись сквозь ежевику,
сквозь камыш и крушину,
я выемку сделал — и принял
распавшихся кос лавину.
Я галстук снял, а она —
юбки свои и браслеты,
я снял ремень с кобурой,
она — четыре корсета.
Ни раковины, ни нарды
с ее не сравнятся кожей,

В песчинках и поцелуях,
пьяные, мы уходили.
Над рекой схватились с ветром
шпаги блестящие лилий.

Я был таким, как всегда.
Был я цыганом достойным.
Подарил я ей на прощанье
легкий соломенный столик.
И не мог любить за то, что
была чужою женою,
и девушкою казалась,
уходя к реке со мною.

Пер. К. Гусева [Гусев 1961]

Неверная жена

Я думал, она *одинока*,
когда на берег со мною
она пошла, — а выходит,
что был я с мужней женою.
Та ночь была ночь Сант-Яго,
и это не я затеял.
Едва фонари погасли,
сверчки *полыхнули* в темень.
Ее дремавшие груди
на выходе из селенья
прянули мне в ладони
гроздьями свежей сирени.
Ее крахмальные юбки
меня в тиши оглушали,
словно бы десять лезвий
скользили по шелку шали.
Стряхнув серебро, деревья
взмывали в небо, как свечи,
и лаял в тысячу глоток
глухой горизонт в заречье.

Продравшись сквозь ежевику,
сквозь камыш и крушину,
я выемку сделал — и принял
распавшихся кос лавину.
Я галстук снял, а она
юбки свои и браслеты,
я снял ремень с кобурой,
она — четыре корсета.
Ни раковины, ни нарды
с ее не сравнятся кожей,

так и луна не мерцает
 на окнах ночью погожей.
 Бедра ее ускользали,
 как спугнутые форели, —
 то источали мерцанье,
 то мертвенно цепенели.
 По лучшей в мире дороге
 скакал я из ночи в утро
 без шпор и удил на крепкой
 кобылке из перламутра.
 Рассказывать я не стану,
 О чем мне она шептала.
 По мне, такое мужчинам
 Выбалтывать не пристало.
 Ее от реки увел я
 всю в поцелуях и в иле.
 Под свежим утренним ветром
 кувшинки шпаги скрестили.
 Я вел себя, как мужчина
 Из цыганского рода, —
 и подарил ей шкатулку,
 атласную, цвета меда,
 но только в нее влюбляться
 тогда у реки не стал я:
 зачем говорить ей было
 замужней — что холостая...

Пер. П. Грушко [ИП-78]

Неверная жена

Туда, где река струится,
 повел я жену чужую,
 я думал: она — девица.
 В Иакову ночь это было,
 закрылись туманами дали;
 в поселке огни погасли,
 и светляки засверкали.
 Я тронул спящие груди,
 едва мы прошли селенье,
 соцветьями гиацинтов
 они раскрылись в томленье.
 Ее накрахмаленных юбок
 шуршанье меня дразнило;
 казалось: в шелковый полог
 ножи вонзаются с силой.
 Над нами деревьев кроны
 густели, свет застилая,
 и горизонт был полон

так и луна не мерцает
 на окнах ночью погожей.
 Бедра ее ускользали,
 как спугнутые форели,
 то источали мерцанье,
 то мертвенно цепенели.
 По лучшей в мире дороге
 скакал я из ночи в утро
 без шпор и удил на крепкой
 кобылке из перламутра.
*Шептала она такое,
 о чем умолчит мужчина.
 Совесть моя велит мне
 вести себя благочинно.
 Ее увел я от плеса*
 всю в поцелуях и в тине.
 Под свежим утренним ветром
 кувшинки шпаги скрестили.
*Я вел себя, как подобает
 цыгану из древнего рода,*
 и подарил ей шкатулку,
 атласную, цвета меда,
 но только в нее влюбляться
 тогда у реки не стал я:
 зачем говорить ей было
 замужней — что холостая...

Пер. П. Грушко [Гарсиа Лорка 2007]

Неверная жена

И в полночь на край долины
 увел я жену чужую,
 а думал — она невинна...

То было ночью Сант-Яго,
 и словно сговору рады,
 в округе огни погасли
 и замерцали цикады.
 Я сонных грудей коснулся,
 последний проулок минув,
 и жарко они раскрылись
 кистями ночных жасминов.
 А юбка, шурша крахмалом,
 В ушах звенела, дрожала,
 Как полог тугого шелка
 Под сталью пяти кинжалов.
 Врастая в безлунный сумрак,
 ворчали деревья глухо,

собачьего громкого лая.

Пройдя кусты ежевики,
камыш обойдя поспешно,
ее опрокинул я навзничь
в хрустящий песок прибрежный.
Я снял и отбросил галстук.
Она — четыре браслета.
Я — свой ремень с кобурою.
Она — свои юбки с корсетом.
Должно быть, на всем белом свете
не сыщешь белей ее кожи —
и жемчугу с ней не сравниться,
и лунному свету тоже.
Как рыбы в тесной корзине,
упругие бедра бились —
то леденели от пота,
то жарким огнем светились.
Я мчался по лучшей дороге
в ту ночь — то с горы, то в гору —
на молодой кобылице,
и ей не нужны были шпоры.
Словами, что женщина шепчет,
негоже мужчине хвалиться.
Пусть то, что случилось ночью,
ночною тьмой и хранится.
Ее от реки уводил я —
в песчинках, в изнеможенье.
А ириса тонкие шпаги
с ветром вели сраженье.

Себя упрекнуть мне не в чем.
Я был и останусь цыганом.
Я ей подарил шкатулку,
но не простил обмана.
Она оказалась замужней,
а мне сказала: девица, —
когда я повел ее ночью
туда, где река струится.

Пер. В. Андреева [Гарсиа Лорка 2004]

и дальним собачьим лаем
за нами гналась округа...

За голубой ежевикой
у тростникового плеса
я в белый песок впечатал
ее смоляные косы.
Я сдернул шелковый галстук.
Она наряд разбросала.
Я снял ремень с кобурою,
она — четыре корсажа.
Такой белизны не ведать
Шелкам и цветущим сливам;
Стеклу под луной не вспыхнуть
Таким голубым отливом.
А бедра ее метались²²⁶,
как пойманные форели,
то лунным холодом стыли,
то белым огнем горели.
И лучшей в мире дорогой
до первой утренней птицы
меня этой ночью мчала
атласная кобылица...

Мужчине чужие тайны
рассказывать не пристало,
и я повторять не стану
слова, что она шептала.
В песчинках и поцелуях
она ушла на рассвете.
Кинжалы тревовых лилий
вдогонку рубили ветер.

Я вел себя так, как должно,
цыган до смертного часа.
Я дал ей ларец на память
и больше не стал встречаться,
помня²²⁷ обман той ночи
У края речной долины²²⁸, —
она ведь была замужней,
а мне клялась, что невинна.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1965]

²²⁶ «испуганно бедра бились» [Гарсиа Лорка 1966].

²²⁷ «запомнив» [Гарсиа Лорка 1966].

²²⁸ «в туманах речной долины» [Гарсиа Лорка 1966].

Неверная жена

И в полночь на край долины
увел я жену чужую,
а думал — она невинна...

То было ночью Сант-Яго,
и, словно сговору рады,
в округе огни погасили
и замерцали цикады.
Я сонных грудей коснулся,
последний проулок минув,
и жарко они раскрылись
кистями ночных жасминов.
А юбка, шурша крахмалом,
в ушах звенела, дрожала,
как полог тугого шелка
под сталью пяти кинжалов.
Врастая в безлунный сумрак,
ворчали деревья глухо,
и дальним собачьим лаем
за нами гналась округа...

За ежевикой сонной
у тростникового плеса
я в белый песок впечатал
ее смоляные косы.
Я сдернул шелковый галстук.
Она наряд разбросала.
Я снял ремень с кобурой,
она — четыре корсажа.
*Была нежна ее кожа —
нежнее кожи улиток,
светлее росы на стеклах,
молочной луной залитых.*
Испуганно бедра бились,
как пойманные форели,
то лунным холодом стыли,
то белым огнем горели.
И лучшей в мире дорогой
до первой утренней птицы
меня этой ночью мчала
атласная кобылица...

*Об остальном как мужчине
Мне говорить не пристало,*

Неверная жена

...И в полночь на край долины
увел я жену чужую,
а думал — она невинна...

То было ночью Сант-Яго,
и, словно сговору рады,
в округе огни погасили
и замерцали цикады.
Я сонных грудей коснулся,
последний проулок минув,
и жарко они раскрылись
кистями ночных жасминов.
А юбки, шурша крахмалом,
*в ушах у меня дрожали,
как шелковые завесы²²⁹,*
раскромсанные ножами.
Врастая в безлунный сумрак,
ворчали деревья глухо,
и дальним собачьим лаем
за нами гналась округа...

За голубой ежевикой
у тростникового плеса
я в белый песок впечатал
ее смоляные косы.
Я сдернул шелковый галстук.
Она наряд разбросала.
Я снял ремень с кобурой,
она — четыре корсажа.
*Ее жасминная кожа
светилась жемчугом теплым,
нежнее лунного света,
когда скользит он по стеклам.*
А бедра ее метались,
как пойманные форели,
то лунным холодом стыли,
то белым огнем горели.
И лучшей в мире дорогой
до первой утренней птицы
меня этой ночью мчала
атласная кобылица...

*Тому, кто слывет мужчиной,
нескромничать не пристало,*

²²⁹ «как шелковая завеса» [Гелескул 1975b; ЖИП; ИП-78; ИП-84].

²³⁰ «В туманах речной долины» [Гарсиа Лорка 1975b; ЖИП, ИП-78; ИП-84].

и я повторять не стану
слова, что она шептала.
В песчинках и поцелуях
она ушла на рассвете.
Кинжалы тревовых лилий
вдогонку рубили ветер.

Я вел себя так, как должно,
цыган до смертного часа.
Я дал ей *кольцо* на память
И больше не стал встречаться,
помня обман той ночи
у края речной долины, —
она ведь была замужней,
а мне клялась, что невинна

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1969]

Неверная жена

И в полночь на край долины
увел я жену чужую,
а думал — она невинна...

То было ночью Сант-Яго,
и словно сговору рады,
в округе огни погасли
и замерцали цикады.
Я сонных грудей коснулся,
последний проулок минув,
и жарко они раскрылись
кистями ночных жасминов.
А юбки, шурша крахмалом,
В ушах у меня дрожали,
Как шелковые завесы,
Раскромсанные ножами.
Врастая в безлунный сумрак,
ворчали деревья глухо,
и дальним собачьим лаем
за нами гналась округа...

За голубой ежевикой
у тростникового плеса
я в белый песок впечатал
ее смоляные косы.
Я сдернул шёлковый галстук.
Слетела шаль её следом.
Легли четыре корсажа
на мой ремень с пистолетом.
Её жасминная кожа

и я повторять не стану
слова, что она шептала.
В песчинках и поцелуях
она ушла на рассвете.
Кинжалы тревовых лилий
вдогонку рубили ветер.

Я вел себя так, как должно,
цыган до смертного часа.
Я дал ей *ларец* на память
и больше не стал встречаться,
запомнив обман той ночи
у края речной долины²³⁰, —
она ведь была замужней,
а мне клялась, что невинна

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1975a]

Неверная жена

И в полночь на край долины
увел я жену чужую,
а думал — она невинна...

То было ночью Сант-Яго,
и словно сговору рады,
в округе огни погасли
и замерцали цикады.
Я сонных грудей коснулся,
последний проулок минув,
и жарко они раскрылись
кистями ночных жасминов.
А юбки, шурша крахмалом,
В ушах у меня дрожали,
Как шелковая завеса,
Раскромсанная ножами.
Врастая в безлунный сумрак,
ворчали деревья глухо,
и дальним собачьим лаем
за нами гналась округа...

За голубой ежевикой
у тростникового плеса
я в белый песок впечатал
ее смоляные косы.
Я сдернул шёлковый галстук.
Слетела шаль её следом.
Легли четыре корсажа
на мой ремень с пистолетом.
Её жасминная кожа

светилась жемчугом тёплым,
нежнее лунного света,
когда *он льётся* по стеклам.
А бедра ее метались,
как пойманные форели,
то лунным холодом стыли,
то белым огнем горели.
И лучшей в мире дорогой
которой вечно бы длиться,
меня несла этой ночью
атласная кобылица...

Тому, кто слывет мужчиной,
нескромничать не пристало,
и я повторять не стану
слова, что она шептала.
В песчинках и поцелуях
она ушла на рассвете.
Кинжалы тревовых лилий
вдогонку рубили ветер.

Я вел себя так, как должно,
цыган до смертного часа.
Я дал ей ларец на память
И больше не стал встречаться,
запомнив обман той ночи
в тиши на краю долины, —
она ведь была замужней,
а мне клялась, что невинна.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1988]

Неверная жена

И в полночь на край долины
увел я жену чужую,
а думал найти подругу.

То было ночью Сант-Яго,
и словно сговору рады,
в округе огни погасли
и замерцали цикады.
Я сонных грудей коснулся,
последний проулок минув,
и жарко они раскрылись
кистями ночных жасминов.

А юбки, шурша крахмалом,
В ушах у меня дрожали,
Как шелковая завеса,
Раскромсанная ножами.

светилась жемчугом тёплым,
нежнее лунного света,
когда он льётся по стеклам.
А бедра ее метались,
как пойманные форели,
то лунным холодом стыли,
то белым огнем горели.
И лучшей в мире дорогой,
которой вечно бы длиться,
меня несла этой ночью
атласная кобылица...

Тому, кто слывет мужчиной,
Нескромничать не пристало,
и я повторять не стану
слова, что она шептала.
В песчинках и поцелуях
она ушла на рассвете.
Кинжалы тревовых лилий
вдогонку рубили ветер.

Я вел себя так, как должно,
цыган до смертного часа.
Я дал ей ларец на память
И больше не стал встречаться,
Запомнив обман той ночи
в потемках речной долины, —
она ведь была замужней,
а мне клялась, что невинна

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 2000]

Врастая в безлунный сумрак,
ворчали деревья глухо,
и дальним собачьим лаем
за нами гналась округа...

За голубой ежевикой
у тростникового плеса
я в белый песок впечатал
ее смоляные косы.
Я сдернул шёлковый галстук.
Слетела шаль её следом.
Легли четыре корсажа
на мой ремень с пистолетом.
Её жасминная кожа
светилась жемчугом тёплым,
нежнее лунного света,
когда он льётся по стеклам.
А бедра ее метались,
как пойманные форели,
то лунным холодом стыли,
то белым огнем горели.
И лучшей в мире дорогой,
которой вечно бы длиться,
меня несла этой ночью
атласная кобылица...

Тому, кто слывет мужчиной,
Нескромничать не пристало,
и я повторять не стану
слова, что она шептала.
В песчинках и поцелуях
она ушла на рассвете.
Кинжалы тревовых лилий
вдогонку рубили ветер.

Я вел себя так, как должно,
цыган до смертного часа.
*Я дал ей на память ларчик —
И больше нам не встречаться,
Напрасно лгала той ночью,
Дорогою на излучку.*
Она ведь была замужней,
а я то искал подругу.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 2007]

IV.

Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.

Moreno de verde luna
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos.

A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.

Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó codo con codo.

El día se va despacio,
la tarde colgada a un hombro,
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.

Las aceitunas aguardan
la noche de Capricornio,
y una corta brisa, ecuestre,
salta los montes de plomo.

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
viene sin vara de mimbre
entre los cinco tricornos.

Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamas Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros.

Ni tú eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.
¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.

Арест Антониито эль Камборьо на дороге в Севилью

Антонио Торрес Эредиа,
сын и внук Камборьо,
с веткой ивы
идет в Севилью смотреть быков.

Смугл от зеленой луны,
шагает медленно и грациозно.
Его кудри [цвета] вороненой стали
блестят у него меж глаз.

На половине дороги
срезал круглых лимонов
и шел, бросая их в воду,
пока она не стала золотой.

И на половине дороги
под ветвями вяза,
пешая жандармерия
повела его со связанными за спиной руками.

День медленно уходит,
вечер повешен на плечо,
делая «ларгу»
над морем и ручьями.

Оливы ждут
ночь Козерога,
и короткий (робкий) ветер, конный,
скачет по свинцовым горам.

Антонио Торрес Эредиа,
сын и внук Камборьо,
приходит без ивовой ветки
среди пяти треуголок.

Антонио, кто ты?
Если бы тебя звали Камборьо,
ты бы сделал фонтан
крови с пятью струями.

Ты и ничей сын,
ты и ненастоящий Камборьо.
Перевелись цыгане,
которые ходили по горам одни!
Старые ножи
дрожат под пылью.

A las nueve de la noche
lo llevan al calabozo,
mientras los guardias civiles
beben limonada todos.

Y a las nueve de la noche
le cierran el calabozo,
mientras el cielo reluce
como la grupa de un potro.

Арест Антони́то эль Камборьо на Севильской дороге

Антоньо Торрес Эредья —
Камборьо по росту и виду —
Шагает с ивовой палкой
В Севилью, где нынче коррида.

Смуглее луны зеленой,
Он чинно и важно шагает;
Его вороненые кудри
Глаза ему закрывают,

Беспечный, на полдороге
Нарезав лимонов спелых,
Он ими швырялся в воду,
Ее золотою сделав.

Беспечный, на полдороге
Он взят был почти задаром;
Ему закрутили руки
Крест-накрест назад жандармы.

День медленно отступает,
Как тореадор, небрежно
Плащом перебросил вечер
И машет им над побережьем.

Оливы давно томятся
И жаждут ночной прохлады,
И бриз к ним летит, как всадник,
И горы ему — не преграды.

Антоньо Торрес Эредья —
Камборьо по росту и виду —
Среди пяти треуголок
Идет, стерпевши обиду.

Антоньо, тебя подменили?
Ведь, будь ты Камборьо вправду,
Здесь сразу б пять струй кровавых
Фонтаном брызнули кряду!

В девять вечера
его ведут в тюремную камеру,
в то время как жандармы
пьют все лимонад.

И в девять вечера
закрывают тюрьму,
в то время как небо сияет
как круп кобылы.

Арест Антони́то Эль Камборьо на дороге в Севилью

Антоньо Торрес Эредья
сын Камборьо, стройный и рослый,
на бой тореро в Севилью
шагает с ивовой тростью.
Смуглей, чем зеленый месяц,
шествует неторопливо.
Меж висков его свисает
локон с вороным отливом.
Наполовине дороги,
нарезав лимонов спелых,
швырял их небрежно в воду,
чтобы золотою сделать.
И в половине дороги
за тёмным ветвистым вязом
жандармами путевыми
он был захвачен и связан.

День покидает долины,
от моря уходит в горы,
на плечо накинув вечер —
длинный плащ тореадора.
Оливы жаждут прохладной
полуночи Козерога,
и быстрый бриз, словно всадник,
скачет по горным отрогам.
Антоньо Торрес Эредья,
сын Камборьо, стройный и рослый,
между пяти треуголок
идет без ивовой трости.
— Антоньо, кто ты, Антоньо?
Если сын и внук Камборьо,
пусть брызнут пять струй кровавых
фонтаном перед тобою.
Нет, ни для кого не сын ты,
не взыправдашний Камборьо!
Мир покинули цыганы,

Нет, не цыганский сын ты,
Не настоящий Камборьо!
Видно, цыган не стало —
А знали бесстрашных горы.

Ножи их покрыты пылью,
Ненужные год от года...
Его под вечер, в девять,
Встречают тюремные своды.

Меж тем лимонад жандармы
Пьют и вкушают отдых.
Его под вечер, в девять,
Скрывают тюремные своды.

Меж тем отливает небо,
Как конский круп после бега.

Пер. Н. Асеева [Асеев 1940]

Арест Антониито Эль Камборьо на дороге в Севилью

Антоньо Торрес Эредья
сын Камборьо — стройный и рослый,
на бой тореро в Севилью
шагает с ивовой тростью.
Смуглей, чем зеленый месяц,
шестьует неторопливо,
*и меж бровей его блещет
вихор с вороным отливом.*
На половине дороги,
нарезав лимонов спелых,
швырял их небрежно в воду,
чтобы золотой *ее* сделать.
И в половине дороги
за тёмным ветвистым вязом
жандармами путевыми
он был захвачен и связан.

День покидает долины,
от моря уходит в горы,
на плечо накинув вечер —
длинный плащ *тореадора*.
Оливы жаждут прохладной
темной ночи Козерога,
и навстречу бриз, как всадник,
скачет по горным отрогам.
Антоньо Торрес Эредья,
сын Камборьо — стройный и рослый,

что шли одиноко в горы.
Древние ножи покрыты
горькой ржавчиной и тленом...
В девять вечера приводят
цыгана к тюремным стенам.
Между тем жандармы тянут
лимонад, густой и пенный.
В девять вечера скрывают
Цыгана в тюремных стенах.
Между тем небесный купол
блещет жеребиным крупом.

Пер. К. Гусева [Гусев 1946]

Как Антониито эль Камборьо был схвачен по дороге в Севилью

Антонио Торрес Эредиа
из храброго рода Камборьо,
играя прутиком гибким,
шел в Севилью на бой быков.
Смуглый, как лунные ночи,
вразвалочку, неторопливо
шагал он, и синие пряди
ему на глаза свисали.
На полпути он срезал
много крупных лимонов
и так долго бросал их в реку,
что река золотой стала.
На полпути, куда
отдыхал он в тени под вязом,
пять жандармов его схватили
и руки ему связали.

Нехотя день уходит,
на плечи повесив вечер,
махая плащом, как тореро,
над морем и ручейками.
Приветно шумят оливы,
встречая ночь Козерога,
и скачет короткий ветер —
словно конь по холмам свинцовым.

Антонио Торрес Эредиа
из храброго рода Камборьо,

между пяти треуголок
идет без ивовой трости.
— Антонио, кто ты *такой*?
Если сын и внук Камборьо,
пусть брызнут пять струй кровавых
фонтаном перед тобою!
Нет, *видать, ничей* не сын ты,
не взыправдашний Камборьо, —
кончились давно цыгане,
что шли одиноко в горы!
Древние ножи покрыты
горькой ржавчиной и тленом.
В девять вечера приводят
цыгана к тюремным стенам.
Между тем жандармы тянут
Лимонад *свой неизменный*.
В девять вечера скрывают
цыгана в тюремных стенах.
Между тем небесный купол
блещет *мокрым конским* крупом.

Пер. К. Гусева [Гусев 1961]

Как схватили Антонио эль Камборьо на севильской дороге

Антонио Торрес Эредья,
Камборьо сын горделивый,
в Севилью смотреть корриду
шагает с веткою ивы.
Зеленой луны смуглее,
шагает, строен и тонок.
Блестят над глазами кольца
его кудрей вороненых.
Лимонов на полдороге
нарезал он в роще старой
и долго бросал их в воду,
пока золотой не стала.
И там же, на полдороге,
в тени тополиных листьев,
его повели жандармы,
скрутив за спиною кисти.

День матадором бесстрастным,
Накинув закат на плечи,
Колышет багряный вечер
В глубинах лагун и и речек.
Тревожно следят оливы

бросив ивовый прутик,
шагает среди жандармов.

— Антонио, что с тобою?
Нет, ты не из рода Камборьо,
иначе бы хлынули в воздух
пять фонтанов из красной крови!
Ты, видно, какой-то подкидыш,
Ты не смеешь зваться Камборьо!
Или вывелись в наше время
цыганы — вольные волки,
и ножи их под старой пылью,
ржавея, дрожат от страха?!

Как только пробило девять,
открылись тюремные двери,
а тем временем пили жандармы,
все пять, лимонад холодный.
Как только пробило девять,
закрылись тюремные двери,
а небо сияло, сияло,
словно круп кобылицы черной.

Пер. И. Тыняновой [Тынянова 1956]

Как схватили Антонио эль Камборьо на севильской дороге

Антонио Торрес Эредья,
Камборьо сын горделивый,
в Севилью смотреть корриду
шагает с веткою ивы.
Зеленой луны смуглее,
шагает, *высок* и тонок.
Блестят над глазами кольца
его кудрей вороненых.
Лимонов на полдороге
нарезал он *близ канала*
и долго бросал их в воду,
пока золотой не стала.
И *где то* на полдороге,
в тени тополиных листьев,
его повели жандармы,
скрутив за спиною кисти.

*Медленно день уходит
поступью матадора
и алым плащом заката
обводит моря и доли.
Тревожно чуют оливы*

вечерний путь Козерога,
а конный ветер несется
в туман свинцовых отрогов.
Антонио Торрес Эредья,
Камборьо сын горделивый,
среди пяти треуголок
шагает без ветки ивы...

Антоньо! Да ты ли это?
Да будь ты цыган на деле,
здесь пять родников кровавых,
стекая с ножа б, запели!
Да разве ты сын Камборьо?
Подкинут ты в колыбели!
Видно, в горах высоких
перевелись цыгане!
Ножи их дрожат под пылью,
Затоптанные ногами.

Открылся засов тюремный,
едва только девять било.
А пять полевых жандармов
вином освежали силы.
Закрылся засов тюремный,
едва только девять било...
А небо в ночи сверкало,
как круп вороной кобылы.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1963]

Как схватили Антоньито эль Камборьо на севильской дороге

Антонио Торрес Эредья,
Камборьо сын горделивый,
в Севилью смотреть корриду
шагает с веткою ивы.
Смуглее луны зеленой,
шагает, высок и тонок.
Блестят над глазами кольца
его кудрей вороненых.
Лимонов на полдороге
нарезал он *в час привала*
и долго бросал их в воду,
пока золотой не стала.
И где-то на полдороге,

вечерний *бег* Козерога,
а конный ветер несется
в туман свинцовых отрогов.
Антонио Торрес Эредья,
Камборьо сын горделивый,
среди пяти треуголок
шагает без ветки ивы...

Антоньо! *И это ты?*
Да будь ты цыган на деле,
здесь пять бы ручьев багряных,
стекая с ножа, запели!
И ты ещё сын Камборьо?
Подкинут ты в колыбели!
Один на один со смертью,
бывало, в горах сходились.
Да вывелись те цыгане!
И пылью ножи покрылись...

Открылся засов тюремный,
едва только девять било.
А пять полевых жандармов²³¹
вином *подкрепили*²³² силы.
Закрылся засов тюремный,
едва только девять било...
А небо в ночи сверкало,
как круп вороной кобылы!

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1965]

Как схватили Антоньито эль Камборьо на севильской дороге

Антонио Торрес Эредья,
Камборьо в третьем колене,
шагает с веткою ивы,
спеша к севильской арене.
Смутна и зеленолунна
его смуглота литая.
Крыло воронёной гривы
блестит, на глаза слетая.
Лимонов на полдороге
нарезал он *в час привала*
и долго бросал их в воду,
пока золотой не стала.
И где-то на полдороге,

²³¹ «А пятеро конвоиров» [Гарсиа Лорка 1969]

²³² «освежили» [РБМ]

²³³ «ключей» [Гарсиа Лорка 1975b].

*под топодем на излуке,
ему вмятером жандармы
назад заломили руки.*

Медленно день уходит
поступью матадора
и *плавным* плащом заката
обводит моря и доли.
Тревожно чуют оливы
вечерний бег Козерога,
а конный ветер несется
в туман свинцовых отрогов.
Антонио Торрес Эредья,
Камборьо сын горделивый,
среди пяти треуголок
шагает без ветки ивы...

Антоньо! И это ты?
Да будь ты цыган на деле,
здесь пять бы ручьев²³³ багряных,
стекая с ножа, запели!
И ты ещё сын Камборьо?
Подкинут ты в колыбели!
Один на один со смертью,
бывало, в горах сходились.
Да вывелись те цыгане!
И пылью ножи покрылись...

Открылся засов тюремный,
едва только девять било.
А пятеро конвоиров
вином подкрепили силы.

Закрылся засов тюремный,
едва только девять било...
А небо в ночи сверкало,
как круп вороной кобылы!

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1975а]

Как схватили Антоньито эль Камборьо на севильской дороге

Антонио Торрес Эредья,
Камборьо в третьем колене,
шел с веткою ивы в Севилью
смотреть быков на арене.
И были зеленолунны
его смуглоты отливы.
Блестело, упав на брови,
крыло вороненой гривы.

под топодем на излуке,
ему вмятером жандармы
назад заломили руки.

*День на краю арены
закатную кромку взвееял —
и складки зари над морем
раскрыли багряный веер.*
И снится ночь Козерога
оливам пустоши жгучей,
а конный ветер гарцует,
будя свинцовые кручи.
Антонио Торрес Эредья,
Камборьо в третьем колене,
среди пяти треуголок
бредет без ветки как пленник.

Антоньо! И это ты?
Да будь ты цыган на деле,
здесь пять бы *ключей* багряных,
стекая с ножа, запели!
И ты ещё сын Камборьо?
Подкинут ты в колыбели!
Один на один со смертью,
бывало, в горах сходились.
Да вывелись те цыгане!
И пылью ножи покрылись...

Открылся засов тюремный,
едва только девять било.
А пятерым жандармам
ситро подкрепило силы.

Закрылся засов тюремный,
едва только девять било...
А небо в ночи сверкало,
как круп вороной кобылы!

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1988]

Лимонов на полдороге
нарвал он в тени привала
и долго бросал их в воду,
пока золотой не стала.
И где-то на полдороге,
под тополем на излучке,
ему впятером жандармы
назад заломили руки.

*День отступает к морю,
закат на плечо набросив,
и стелет багряный веер
поверх ручьев и колосьев.*
И снится ночь Козерога
оливам пустоши жгучей,
а конный ветер гарцует,
будя свинцовые кручи.
Антонио Торрес Эредья,
Камборьо в третьем колене,
среди пяти треуголок
бредет без ветки как пленник.

Антоньо! И это ты?
Да будь ты цыган на деле,
здесь пять бы *ручьев* багряных,
стекая с ножа, запели!
И ты ещё сын Камборьо?
Подкинут ты в колыбели!
Один на один со смертью,
бывало, в горах сходились.
Да вывелись те цыгане!
И пылью ножи покрылись...

Открылся засов тюремный,
едва только девять било.
А пятерым жандармам
ситро подкрепило силы.

Закрылся засов тюремный,
едва только девять било...
А небо в ночи сверкало,
как круп вороной кобылы!

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 2000]

Romance de la Guardia Civil española

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas, banderas.
La luna y la calabaza
con las guindas se conserva.
¡Oh ciudad de los gitanos!
Ciudad de dolor y almizcle,
con las torres de canela.

Cuando llegaba la noche,
noche que noche nochera,
los gitanos en sus fraguas
forjaban soles y flechas.
Un caballo malherido
llamaba a todas las puertas.
Gallos de vidrio cantaban
por Jerez de la Frontera.
El viento, vuelve desnudo
la esquina de la sorpresa,
en la noche platinoche,
noche, que noche nochera.

La Virgen y San José
perdieron sus castañuelas,
y buscan a los gitanos

Романс об испанской жандармерии

Кони черные.
Подковы черные.
На плащах сияют
пятна чернил и воска.
У них, и поэтому они не плачут,
свинцовые черепа.
С лаковыми душами
приезжают по дороге.
Горбатые и ночные,
где хочется, приказывают
тишины из темной резины
и страхи из тонкого песка.
Проходят, если хотят пройти,
и прячут в голове
расплывчатую астрономию
неясных пистолетов.

О цыганский город!
На каждом углу знамена.
Луна и тыква
с вишней хранятся.
О цыганский город!
Город боли и мускуса
с башнями из корицы.

Когда приходила ночь,
*ночь, ноченька, ночь*²³⁴,
цыгане в своих кузнях
ковали солнца и стрелы.
Тяжелораненый конь
стучался во все двери.
Стеклянные петухи пели
по Хересу-де-ла-Фронтера.
Ветер, обнаженный, заворачивает
за угол сюрприза (удивления)
в ночи, сереброночи,
ночи, ноченьки, ночи.

Дева и Святой Иосиф
потеряли свои кастаньеты,
и ищут цыган,

²³⁴ Слова в строках, выделенных курсивом, — авторские неологизмы в фольклорном духе.

para ver si las encuentran.
La Virgen viene vestida
con un traje de alcaldesa,
de papel de chocolate
con los collares de almendras.
San José mueve los brazos
bajo una capa de seda.
Detrás va Pedro Domecq
con tres sultanes de Persia.
La media luna soñaba
un éxtasis de cigüeña.
Estandartes y faroles
invaden las azoteas.
Por los espejos sollozan
bailarinas sin caderas.
Agua y sombra, sombra y agua
por Jerez de la Frontera.

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas, banderas.
Apaga tus verdes luces
que viene la benemérita
¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Dejadla lejos del mar,
sin peines para sus crenchas.

Avanzan de dos en fondo
a la ciudad de la fiesta.
Un rumor de siemprevivas
invade las cartucheras.
Avanzan de dos en fondo.
Doble nocturno de tela.
El cielo se les antoja
una vitrina de espuelas.

La ciudad, libre de miedo,
multiplicaba sus puertas.
Cuarenta guardias civiles
entraron a saco por ellas.
Los relojes se pararon,
y el coñac de las botellas
se disfrazó de noviembre
para no infundir sospechas.
Un vuelo de gritos largos
se levantó en las veletas.
Los sables cortan las brisas
que los cascos atropellan.
Por las calles de penumbra

чтобы узнать, не найдут ли они их.
Дева приходит, одетая
в костюм алькальдессы
из шоколадной обертки-фольги
с ожерельями из миндаля.
Сан-Хосе двигает руками
под шелковым плащом.
Сзади (следом) идет Педро Домек
с тремя персидскими султанами.
Полумесяц мечтал,
об упоении аиста.
Хоругви и фонари
наполнили плоские крыши.
В зеркалах рыдают
танцовщицы без бедер.
Вода и тень, тень и вода
в Хересе-де-ла-Фронтера.

О цыганский город!
На каждом углу знамена.
Гаси свои зеленые огни,
Потому что приезжает Наидостойнейшая.
О цыганский город!
Кто тебя видел и не вспоминает?
Оставьте его далеко от моря,
без гребней для его прядей.

Продвигаются по двое вглубь
в праздничный город.
Шум бессмертников
захватывает патронташи.
Продвигаются по двое вглубь.
Двойная ночь ткани.
Небо, если им вздумается, —
витрина шпор.

Город, свободный от страха,
умножал двери.
Сорок жандармов
врываються через них.
Часы остановились,
и коньяк в бутылках
переоделся (предстал) ноябрем,
чтобы не вызывать подозрений.
Полет длинных криков
поднялся во флюгерах.
Сабли рубят ветры,
которые топчут (давят) копыта.
По полутемным улицам

huyen las gitanas viejas
con los caballos dormidos
y las orzas de moneda.
Por las calles empinadas
suben las capas siniestras,
dejando detrás fugaces
remolinos de tijeras.

En el portal de Belén
los gitanos se congregan.
San José, lleno de heridas,
amortaja a una doncella.
Tercos fusiles agudos
por toda la noche suenan.
La Virgen cura a los niños
con salivilla de estrella.
Pero la guardia civil
avanza sembrando hogueras,
onde joven y desnuda
la imaginación se quema.
Rosa la de los Camborios
gime sentada en su puerta
con sus dos pechos cortados
puestos en una bandeja.
Y otras muchachas corrían
perseguidas por sus trenzas;
en un aire donde estallan
rosas de pólvora negra.
Cuando todos los tejados
eran surcos en la tierra,
el alba meció sus hombros
en largo perfil de piedra.

¡Oh ciudad de los gitanos!
La guardia civil se aleja
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan.

¡Oh ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Que te busquen en mi frente.
Juego de luna y arena.

Романс об испанской жандармерии

Черные, черные кони,
Черная, черная сила.
Плащи закапаны воском,
Плащи жандармов в чернилах.
Жандармы не могут плакать:

убегают старые цыганки
со спящими конями
и кувшинами монет.
По вздыбленным улицам
поднимаются зловещие плащи,
оставляя позади мимолетные
вихри ножниц.

У ворот Вифлеема
собираются цыгане.
Святой Иосиф, израненный,
надевает саван на девушку.
Настойчивые звонкие винтовки
звучат по всей ночи.
Дева лечит детей
звездной слюной.
Но жандармерия
продвигается вперед, сея пожары,
где, юная и обнаженная,
сгорает фантазия.
Роза [та, что из рода] Камборьо
стонет, сидя на своем пороге,
со своими двумя отрубленными грудями,
поставленными на поднос.
И другие девушки бежали,
преследуемые своими косами,
в воздухе, где взрываются
розы из черного пороха.
Когда вся черепица
была бороздами на земле,
заря покачнула плечами
в длинном силуэте камня.

О цыганский город!
Жандармерия удаляется
по туннелю молчания,
в то время как пламя тебя окружает.

О цыганский город!
Кто тебя видел и не вспоминает?
Пусть тебя ищут у меня на лбу.
Игра луны и песка.

Романс о жандармской гвардии

Кони их черней, чем ночь.
Грязь подковы зачернила.
На рваных плащах сверкают
капли воска и чернила.
О чем им жалеть и плакать —

У них свинцовые рыла,
Их сердце покрыто лаком.
Они заезжают с тыла.
Горбатые и ночные!
От них возникает стужа,
Резиновое молчанье,
Песчаный, пустынный ужас.
Они проезжают всюду,
И рвется из них наружу
Астрономический бред —
Призраки сабель и ружей.

О, цыганская столица!
За углом столпотворенье,
Желтая луна, и тыква,
И вишневое варенье.

О, цыганская столица!
Не забыть тебя в разлуке,
Город башен из корицы,
Город мускуса и мўки!

Спустились потемки ночи.
(Noche, oh, noche, nochera!)
Цыганы в кузницах черных
Ковали солнца и стрелы.
Израненный конь заржал,
Стучась в ворота и двери.
Стеклянный петух запел
В Хересе де ла Фронтера.
Из-за угла нагишом
Внезапно явились ветры
Ночи, серебряной ночи.
(Noche, oh, noche, nochera!)

Мария и Сан-Хосе
Ищут свои кастаньеты.
Скорее, скорее к цыганам!
У наших цыган их нет ли?
В пышном серебряном платье,
С подвесками из миндалин,
Нарядней жены алькальда,
Мария идет в печали.
Хосе в атласной одежде
Машет рукою цыганам,
И сзади Педро Домок (sic!)
И три персидских султана.
Впал в забытье полумесяца,
Застыв, как дремлющий аист.
Знамена и фонари

свинцом черепа налиты.
Ночью с лаковой душой
выезжают как бандиты.
Все горбатые, ночные,
где услышат шум — готово:
молчанье камеди тёмной,
и дрожь песка золотого.
Проедут, где захотят,
и мысли меркнут и гаснут
в астрономическом бреде
о пистолетах неясных.

Ох, ночной цыганский город!
Угол флагами увешан.
Луна, и спелая тыква,
и варенье из черешен.
Ох, ночной цыганский город!
Кто видал тебя и не вспомнит?
Город мускуса и боли
С башнями корицы темной.
С началом венчанной ночи,
начальницы над ночами,
делая стрелы и солнца,
в кузнях цыганы стучали.
И раскованная лошадь
просилась в каждые двери.
Пели петухи из глины
в Хересе де ла Фронтере.
Нечаянный ветер кружит
улицу, флаги качая,
в серебре венчанной ночи,
начальницы над ночами.

Вот Иосиф и Мария
ищут свои кастаньеты —
и спрашивают цыганок:
Случайно у вас там нет их?
Святая дева шагает
в платье алькальдессы бальном
из бумаги шоколадной
и с ожерельем миндальным.
На Иосифе сверкает
шёлковая сутана.
Сзади шёл Педро Домек
и три турецких султана.
Полумесяц, словно аист,
в оцепенении безмолвном.
Дрожью фонарей и флагов
каждый проулок заполнен.

Над кровлями заметались.
Тени бескостных танцовщиц
Рыдают пред зеркалами.
В Херес де ла Фронтера
Тени, и влага, и пламя.

О, цыганская столица!
Запирай скорее двери,
Погаси огонь зеленый —
Едет, едет жандармерия!
О, цыганская столица!
Ты мне счастье, ты мне горе!
Без гребней для черных косм
Ты лежишь вдали от моря!

Они въезжают попарно
В город, средь праздничных шумов.
Бессмертниками шуршит
Каждый жандармский подсумок.
Они въезжают попарно —
Ноктюрны из парусины.
А в небе сверкают шпоры —
Блистательная витрина.
Город, не ведая страха,
Раскинулся беззаботно.
Сорок жандармов внезапно
Врезались клином в ворота.
Остановились часы.
Под испытующим взглядом
Старые крепкие вина
Прикинулись лимонадом.
От взлета протяжных воплей
Все флюгера завертелись.
Кони и сабли срезают
И топчут летнюю прелесть.
По улицам, в полумраке,
Мчатся цыганки и ветры,
Несутся сонные кони,
Бренчат мониста, монеты.
В горных проулках возникли
Плащи неистовых конниц,
И за беглянками хлещут
Вихри безжалостных ножиц.

У Вифлеемских ворот
Толпой собрались цыгане.
Хосе хоронит смуглянку,
А сам измучен, изранен.
Всю ночь винтовки жандармов,

Безбедные балерины,
плача, в зеркала смотрели.
Тень и влага, влага с тенью
в Хересе де ла Фронтере.

Ох, ночной цыганский город!
Трепет флагов и нарядов.
Погаси свой свет зеленый —
кони «предостойной» — рядом!
Ох, ночной цыганский город!
Кто видал тебя и не вспомнит?
Пусть лежит вдали от моря
без гребней для кос огромных!

Они продвигались по-два
к городу веселья в полночь.
Шумом бессмертников медных
каждый подсумок заполнен.
Они продвигались по-два,
черные в черном, в тьме ночи.
Звёздное небо в их бреде —
витрина шпор и цепочек.

Город, не ведавший страха,
беспечно раскрыл ворота.
Сорок гражданских гвардейцев
врываються для налёта.
Все часы остановились,
и многолетние вина,
чтобы не быть в подозрении,
замёрзли водой невинной.
Все флюгера завертелись
в долгом взлете криков страха.
Встречный ветер режет в клочья
острые сабли с размаха.
И по горным переулкам
мчатся старые цыганки,
а следом сонные кони,
копилки денег и банки.
Скачут в горных переулках
тени плащей невозможных,
раскрыв над толпой бегущих
вихри исступленных ножиц.

У Вифлеемских ворот
цыганы приюта просят.
Над убитою цыганкой
плачет раненый Иосиф.
От грубого шума ружей
ночи никуда не деться.

Всю ночь упрямо звенят там.
Мария дает лекарство —
Слону звезды — цыганятам.
Но дальше скачут жандармы.
От них костры и сожженья,
И в юной своей красе
Сгорает воображенье.
У Рóсы де лос Камборьос
Отрезаны обе груди,
Они лежат на подносе,
Взывая к небу и людям.
Других беглянок жандармы
Ловят за длинные косы,
И вспыхивают повсюду
Выстрелы — черные розы.
Все черепичные крыши
Уже зацветают в даях,
И плечи зари прохладной
Каменным профилем встали.

О, цыганская столица!
Удаляются жандармы
Сквозь туннели тишины.
А вокруг тебя пожары.
Кто хоть раз тебя увидел,
По тебе всегда томится.
Ты во мне живое сердце,
О, цыганская столица!

Пер. В. Парнаха [Парнах]

Романс о жандармской гвардии

*Эти лошади черны.
Черен блеск подковы жесткой.
На плащах уныло блещут
пятна от чернил и воска.
Тупы, зато и не плачут,
эти — с черепом свинчаткой.
С лаковой душой во мгле
пробираются украдкой.
Все горбатые, ночные,
где веселье — там низринут
молчанье резины тёмной,
и дрожь песчинок незримых.
Едут, куда им взбредет,
тая в головах тяжёлых
некий бред потусторонний,
смутных дул вселенский холод.*

Мария звёздной слюною
лечит раненых младенцев.
Но жандармы, продвигаясь,
сеют пожары и ужас,
и юный вымысел гибнет,
представить реальность тужась.
Роза из семьи Камборьо
стонет и возмездья просит,
И две её дымных груди
лежат в крови на подносе.
Разметав по ветру косы,
девочки несутся мимо.
Чёрного пороха розы
цветут среди мглы и дыма.
И когда все крыши были
грудой сланца над песками,
заря повела плечами
над долгим профилем камня.

Ох, ночной цыганский город!
Удаляются жандармы
узким туннелем молчанья,
а вокруг шумят пожары.
Ох, ночной цыганский город!
Кто видал тебя и не вспомнит?
Ты остался в моем сердце!
Месяц и песок бездомный...

Пер. К. Гусева [Гусев 1946]

Романс об испанской жандармерии

Черные кони жандармов
железом подкованы черным.
На черных плащах сияют
чернильные пятна воска.
Они по дорогам скачут,
свинцом черепа налиты,
они не умеют плакать,
их души лаком покрыты.
Скачут горбатые тени,
зловещие, словно тучи,
за ними — топь тишины
и страха песок сыпучий.
Не видят ни звезд, ни неба,
рыщут, как волки, повсюду,
в глазах их зияют жерла
сеющих смерть орудий.

Ох, цыганский город! *Фьеста...*
Весь ты флагами увешан.

Луна и спелая тыква,
и варенье из черешен.

Ох, цыганский город! *Кто же*
тебя видел и не вспомнит?

Город мускуса и боли
с башнями корицы темной.
С началом венчанной ночи,
начальницы над ночами,
куя и стрелы и солнца,
в кузнях цыгане стучали.
И раскованная лошадь
возле всех ворот хранила.
Пели петухи-стекляшки
в Хересе де ла Фронтера.
Нечаянный ветер кружит
улицу, *фонарь* качая,
в серебре венчанной ночи,
начальницы над ночами.

Вот Иосиф и Мария
ищут свои кастаньеты —
и спрашивают цыганок:
«Случайно у вас там нет их?»

Святая дева *одета*
алькальдессой карнавальной:
платье — блеск обертки чайной
с белой подвеской миндальной.

На Иосифе сверкает
шелкотканная сутана.
Сзади шел Педро Домек
и три турецких султана.
Полумесяцу *приснился*
аист в *экстазе безмолвном.*
Дрожью фонарей и флагов
каждый проулок заполнен.
Стайка танцовщиц безбедрых
из зеркал в слезах смотрела.
Тень и воды, воды с тенью
в Хересе де ла Фронтера.

Ох, цыганский город! *Фьеста...*
Трепет флагов и нарядов.
Погаси свой свет зеленый —
кони «предостойной» рядом!
Ох, цыганский город! *Кто же*
тебя видел и не вспомнит?

О гордый цыганский город!
Как ты хорош под луною!
Флаги на перекрестках.
В кувшинах настой вишневым.

А башни твои — из корицы,
и весь ты — душистый мускус.
О гордый цыганский город!
Кто видел тебя — не забудет!

Ночь опустилась несмело,
черная ночь, чаровница;
ночью куют цыганы
в кузницах солнца и стрелы.
А раненый конь стучится
во все закрытые двери.
Стеклянными голосами
поют петухи, а ветер
голый по улицам бродит.
Черная ночь, чаровница...
В броню серебра закован
Херес де ла Фронтера.

Святой Иосиф с Марией
на празднике потеряли
свои кастаньеты, цыганам
придется теперь искать их.
Мария одета не хуже,
чем жена самого алькальда,
в бумагу от шоколада,
и на шее — миндальные бусы.
А Иосиф — в плаще из шелка
и размахивает руками.
Дальше шествует Педро Домек
и три персидских султана...
Мечтательный бледный месяц,
словно аист, взлетел на небо.
Фонарей и флажков гирлянды
зажглись на высоких террасах.
Застучали плясуньи-слезы
по затуманенным стеклам.
Оделся влагой и тенью, тенью и влагой
Херес де ла Фронтера.

О гордый цыганский город!
Как ты хорош под луною.
Флаги на перекрестках...
Но чу! Погаси скорее
огни зеленые. Слышишь?

Ты лежишь вдали от моря
без гребней для *прядей темных*...

Они *подъезжают* по два
к городу веселья в полночь.
Шумом бессмертников медных
каждый *проулок* заполнен.
Они *подъезжают* по два,
двойники ночной пустыни.
Смотрят в небо — звезд не видят —
видят шпоры на витрине.

Город, *ты, не зная горя,*
беспечно раскрыл ворота —
вдруг сорок жандармов *черных*
рвутся из за поворота.
Все часы остановились.
В бутылках коньяк и вина,
чтобы *стать* вне подозренья,
замерзли водой невинной.
Все флюгера завертелись
в долгом взлете криков страха.
Сабли режут встречный ветер,
В *клочья рвут* его с размаха.
Мчатся по *улицам* горным
престарелые цыганки,
тычутся сонные кони,
звенят копилки и *склянки.*
Реют по улицам горным
тени плащей невозможных,
раскрыв над толпой бегущих
вихри иступленных ножиц.

У Вифлеемских ворот
цыгане приюта просят.
Над убитою *смуглянкой*
Раненый, *склонен* Иосиф.
От грубого *шума* ружей
ночи никуда не деться.
Мария слюною звездной
лечит *подбитых* младенцев.
Но жандармы, продвигаясь,
сеют пожары и ужас,
облик нежный, образ юный
сгорает в огне их ружей.
Роза из семьи Камборьо
стонет и возмездья просит,
и две ее дымных груди
лежат в крови на подносе...

Едут жандармы. Слышишь?
О гордый цыганский город!
Кто видел тебя — не забудет!

Взгляните, вот они едут,
парами едут, рядами.
Шуршат, как трава на могиле,
патроны в их патронташах.
Взгляните, вот они едут,
в плащах из тени холодной.
А небо для них — стекло,
и блесит, словно их шпоры.

Город не ведает страха,
раскрыты шумные двери...
Но сорок жандармов, сорок,
по цыганскому городу едут.
Остановилось время,
застыло вино в кувшинах,
ноябрьским льдом обернулось,
холодной водой притворилось.
Заскрежетали, заныли
флюгера на высоких крышах,
а копыта коней топтали
разрубленный саблями ветер!
По сумеречным переулкам
бежали старухи цыганки,
уводя коней своих сонных,
унося в котелках монеты.
Взгляните, лавина мчится
по крутым переулкам длинным,
и острый песок кружится
за нею в бешеном вихре.

А цыгане спешат толпою
к вифлеемским воротам.
Убитую девушку тихо
Иосиф плащом укрывает.
Сам он ранен. И звездным соком
лечит детей Мария.
И упрямо всю ночь не смолкают
острые выкрики ружей.
Жандармерия черная скачет,
усеяв свой путь кострами,
на которых поэзия гибнет,
стройная и нагая.
Роза из рода Камборьо
стонет, упав у порога,
отрезанные груди

Косы разметав по ветру,
девушки несутся мимо.
и *пороховые* розы
горят среди мглы и дыма.
И когда все крыши *стали*
грудой сланца над песками,
заря повела плечами
над долгим профилем камня.

Ох, цыганский город! *Где ты?*
Удаляются жандармы
черным туннелем молчанья,
а кругом шумят пожары.
Ох, цыганский город! *Кто же*
тебя видел и не вспомнит?
Ты остался в моем сердце!
Месяц и песок бездомный...

Пер. К. Гусева [Гусев 1961]

Романс об испанской жандармерии

Их кони черным-черны,
и черен их шаг печатный.
На крыльях плащей чернильных
горят восковые пятна.
Надежен свинцовый череп —
заплакать жандарм не может;
шагают, стянув ремнями
сердца из лаковой кожи.
Полуночны и горбаты,
несут они за плечами
песчаные смерчи страха,
клейкую тьму молчанья.
От них никуда не деться —
скачут, тая в глубинах
тусклые зодиак
призрачных карабинов.

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь увешан.
Желтеют луна и тыква,
стекает настой черешен.
И кто увидал однажды,
забудет тебя едва ли,
город имбирных башен,
мускуса и печали!

Ночи, колдующей ночи

перед ней лежат на подносе.
Другие девушки мчатся,
и плещут их черные косы
в воздухе, где расцветают
выстрелы — черные розы.
А когда сровнялись с землею
крыши домов недавних,
заря опустила плечи,
окаменев в печали.

О гордый цыганский город!
Жандармерия прочь едет
по землям, сожженным кострами,
по темным туннелям смерти.

О гордый цыганский город!
Кто видел тебя — не забудет!
Ищи же в душе у меня
пески свои в свете лунном

Пер. И. Тыняновой [Тынянова 1956]

Романс об испанской жандармерии

Их кони черным-черны,
и черен их шаг печатный.
На крыльях плащей чернильных
блестят восковые пятна.
Надежен свинцовый череп —
заплакать жандарм не может;
шагают, стянув ремнями
сердца из лаковой кожи.
Полуночны и горбаты,
несут они за плечами
песчаные смерчи страха,
клейкую тьму молчанья.
От них никуда не деться —
скачут, тая в глубинах
тусклые зодиак
призрачных карабинов.

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь увешан.
Желтеет луна и тыква,
играет настой черешен.
И кто увидал однажды —
забудет тебя едва ли,
город имбирных башен,
мускуса и печали!

Ночи, колдующей ночи

синие сумерки пали.
В горных пещерах цыгане
солнца и стрелы ковали.
Израненный конь, блуждая,
тоску поверял полянам.
В Хересе-де-ла-Фронтера
петух запевал стеклянно.
И крался проулками тайны
Ветер лесных одиночеств
в сумрак, серебряный сумрак
ночи, колдующей ночи...

Иосиф и божья мать,
спеша на гулянье в полночь,
свои кастаньеты ищут,
сзывая цыган на помощь.
Мария в миндальных бусах
идет алькальдессой знатной,
во тьме нарядное платье
блестит фольгой шоколадной.
Иосиф плащ развевает
В толпе танцоров цыганских.
А следом — Петр-виноградарь
и три царя персианских...
На кровле грезящий месяц
дремотным аистом замер.
Взлетели огни и флаги
над сонными флюгерами.
В глубинах зеркал старинных
рыдают плясуны-тени.
В Хересе-де-ла-Фронтера —
полночь, роса и пенье.

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь украшен...
Гаси свой огонь зеленый,
все ближе черные стражи!
Забыть ли тебя, мой город!
В тоске о морской прохладе
ты спишь, разметав по камню
не знавшие гребня пряди...

Они въезжают попарно —
а город поет и пляшет.
Бессмертников мертвый шорох
врывается в патронташи.
Они въезжают попарно,
спеша, как черные вести,
и связками шпор звенящих

синие сумерки пали.
В горных пещерах цыгане
солнца и стрелы ковали.
*Конь умирающий плакал
У края тихой поляны.*
В Хересе-де-ла-Фронтера
петух запевал стеклянно.
И крался проулками тайны
Ветер *ночных* одиночеств
в сумрак, серебряный сумрак
ночи, колдующей ночи...

Иосиф и божья мать
*к цыганам идут в печали —
они свои кастаньеты
на полпути потеряли.*
*Мария в бусах миндальных,
как дочь алькальда, нарядна
сияет шитое платье,
светясь фольгой шоколадной.*
*Иосиф машет рукою,
откинув плащ золотканый,*
а следом — Петр-виноградарь
и три персидских султана.
На кровле грезящий месяц
дремотным аистом замер.
Взлетают огни и флаги
над сонными флюгерами.
Во мраке зеркал старинных
рыдают плясуны-тени.
В Хересе-де-ла-Фронтера —
полуночь, роса и пенье...

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь украшен...
Гаси свой огонь зеленый —
все ближе черные стражи!
Забыть ли тебя, мой город!
Грустя о морской прохладе
ты спишь, разметав по камню
не знавшие гребня пряди...

Они въезжают попарно —
а город поет и пляшет.
Бессмертников мертвый шорох
врывается в патронташи.
Они въезжают попарно,
спеша, как черные вести.
И связками шпор звенящих

мерещатся им созвездья.

А город, чуждый тревогам,
тасует двери предместий...
Верхами сорок жандармов
въезжают в гомон и песни.
Застыли стрелки часов
под зорким оком жандармским.
Столетний коньяк в бутылках
прикинулся льдом январским.
Застигнутый криком флюгер
забился, слетая с петель.
Зарубленный свистом сабель,
упал под копыта ветер.

Снуют старухи цыганки
в ущельях мрака и света,
мелькают сонные пряди,
мерцают медью монеты.
А крылья плащей зловещих
вдогонку летят тенями,
и ножницы черных вихрей
смыкаются за конями.

У белых врат Вифлеемских
цыгане ищут защиты.
В слезах и ранах Иосиф
Поник у тела убитой.
Всю ночь напролет винтовки
поют высоко и грозно.
Всю ночь цыганят Мария
врачует слюною звездной.
И снова скачут жандармы,
кострами ночь засевая,
и бьется в пламени сказка,
прекрасная и нагая.
Рыдает Роза Камборьо,
а рядом, стоя на блюде,
темнеют медные чаши
ее отрубленных грудей.
За косы ловят жандармы
плясуний легкую стаю —
и черный порох во мраке
кострами роз зацветает...
Когда ж бороздами пашни
легла черепица кровель,
заря обняла безмолвно
холодный каменный профиль.

О мой цыганский город!

мерещатся им созвездья.

А город, чуждый тревогам,
тасует двери *кварталов*...
Верхами сорок жандармов
въезжают в *блеск карнавала*.
Застыли стрелки часов
под зорким оком жандармским.
Столетний коньяк в бутылках
прикинулся льдом январским.
Настигнутый криком флюгер
забился, слетая с петель.
Изрубленный свистом сабель,
упал под копыта ветер.

*В проулках ночи старухи
бегут, разуты, раздеты,
развевая сонные пряди,
роняя наземь монеты.*
А крылья плащей зловещих
Взлетают, стелясь тенями,
и ножницы черных вихрей
смыкаются за конями...

*Возле ворот Вифлеемских
Сгрудились люди и кони.
Залитый кровью Иосиф
Молча цыганку хоронит.*
Всю ночь напролет винтовки
поют высоко и грозно.
Всю ночь цыганят Мария
врачует слюною звездной.
И снова скачут жандармы,
кострами *тьму* засевая,
и бьется в пламени сказка,
прекрасная и нагая.
Рыдает Роза Камборьо,
а рядом, стоя на блюде,
темнеют медные чаши
ее отрубленных грудей.
За косы ловят жандармы
плясуний легкую стаю,
и черный порох в тумане
огнями роз расцветает.
*И в час, как с землей сровнялись
Верхи черепичных кровель,
Заря обняла безмолвно
холодный каменный профиль...*

О мой цыганский город!

Прочь жандармерия скачет
черным туннелем молчанья,
а ты — пожаром охвачен.
Забуть ли тебя, мой город!
В глазах у меня отныне
пусть ищут твой дальний отсвет.
Игру луны и пустыни.

Пер. А. Гелескула [СИП]

Романс об испанской жандармерии

Их кони черным-черны,
и черен их шаг печатный.
На крыльях плащей чернильных
блестят восковые пятна.
Надежен свинцовый череп —
заплакать жандарм не может;
идут, затянув ремнями
сердца из лаковой кожи.
Полуночны и горбаты,
несут они за плечами
песчаные смерчи страха,
клейкую тьму молчанья.
От них никуда не деться —
мчат, затая в глубинах
тусклые зодиак
призрачных карабинов.

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь увешан.
Желтеют луна и тыква,
играет настой черешен.
И кто увидел однажды —
забудет тебя едва ли,
город имбирных башен,
мускуса и печали!

Ночи, колдующей ночи
синие сумерки пали.
В *маленьких* кузнях цыгане
солнца и стрелы ковали.
Плакал у каждой двери
израненный конь буланый.
В Хересе-де-ла-Фронтера
петух запевал *стеклянный*.

Прочь жандармерия скачет
черным туннелем молчанья,
а ты — пожаром охвачен.
Забуть ли тебя, мой город!
В глазах у меня отныне
пусть ищут твой дальний отсвет.
Игру луны и пустыни.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1963]

Романс об испанской жандармерии

Их кони черным-черны,
и черен их шаг печатный.
На крыльях плащей чернильных
блестят восковые пятна.
Надежен свинцовый череп —
заплакать жандарм не может;
идут, затянув ремнями²³⁷
сердца из лаковой кожи.
Полуночны и горбаты,
несут они за плечами
песчаные смерчи страха,
клейкую тьму молчанья.
От них никуда не деться —
мчат, затая в глубинах
тусклые зодиак
призрачных карабинов.

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь увешан.
Желтеют луна и тыква,
играет настой черешен.
И кто увидел однажды —
забудет тебя едва ли,
город имбирных башен,
мускуса и печали!

Ночи, колдующей ночи
синие сумерки пали.
В *маленьких* кузнях цыгане
солнца и стрелы ковали.
Плакал у каждой двери
израненный конь буланый.
В Хересе-де-ла-Фронтера
петух запевал *стеклянный*²³⁸.

²³⁵ «Иосиф и божья мать» [Гелескул 1966; РБМ].

²³⁶ «Кострами ночь засева» [Гелескул 1966; РБМ].

²³⁷ «затянуты в португую» [Гелескул 1986а].

*А ветер, горячий и голый,
крался, таясь у обочин,
в сумрак, серебряный сумрак
ночи, колдующей ночи.*

*Иосиф с девой Марией*²³⁵

к цыганам спешат в печали —
они свои кастаньеты
на полпути потеряли.
Мария в бусах миндальных,
как дочь алькальда, нарядна;
плывет воскресное платье,
блестя фольгой шоколадной.
Иосиф машет рукою,
откинув плащ златотканый,
а следом — *Педро Домек*
и три *восточных* султана.
На кровле грезящий месяц
дремотным аистом замер.
Взлетели огни и флаги
над сонными флюгерами.
В глубинах зеркал старинных
рыдают плясуньи-тени.
В Хересе-де-ла-Фронтера —
полночь, роса и пенье.

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь украшен...

Гаси зеленые окна —

все ближе черные стражи!

Забыть ли тебя, мой город!

В тоске о морской прохладе
ты спишь, разметав по камню
не знавшие гребня пряди...

Они въезжают попарно —

а город поет и пляшет.

Бессмертников мертвый шорох
врывается в патронташи.

Они въезжают попарно,
спеша, как черные вести.

А ветер, горячий и голый,
крался, таясь у обочин,
в сумрак, серебряный сумрак
ночи, колдующей ночи.

Иосиф и божья мать

к цыганам спешат в печали —
они свои кастаньеты
на полпути потеряли.
Мария в бусах миндальных,
как дочь алькальда, нарядна;
плывет воскресное платье,
блестя фольгой шоколадной.
Иосиф машет рукою,
откинув плащ златотканый,
а следом – Педро Домек
и три восточных султана.
На кровле грезящий месяц
дремотным аистом замер.
Взлетели огни и флаги
над сонными флюгерами.
В глубинах зеркал старинных
рыдают плясуньи-тени.
В Хересе-де-ла-Фронтера —
полночь, роса и пенье.

О звонкий цыганский город!

Ты флагами весь украшен...

Гаси зеленые окна —

все ближе черные стражи!

Забыть ли тебя, мой город!

В тоске о морской прохладе
ты спишь, разметав по камню
не знавшие гребня пряди...

Они въезжают попарно —

а город поет и пляшет.

Бессмертников мертвый шорох
врывается в патронташи.

Они въезжают попарно,
спеша, как черные вести.

²³⁸ «стеклянно» [Гелескул 1986a].

²³⁹ «Оцепенели куранты / на кафедрале высоком. / Похолодели вина / и при-
творились соком» [Гелескул 1986b].

²⁴⁰ «тени» [Гелескул 1986b].

²⁴¹ «У Вифлеемских ворот / сгрудились люди и кони» [Гелескул 1986b].

²⁴² «Плясуньи, развевая косы, / бегут как от волчьей стаи, / и розы пороховые / на
улицах расцветают» [Гелескул 1986b].

И связками шпор звенящих
мерещатся им созвездья.

А город, чуждый тревогам,
тасует двери *предместий*...
Верхами сорок жандармов
въезжают в *говор и песни*.
Часы застыли на башне
под зорким оком жандармским.
Столетний коньяк в бутылках
прикинулся льдом январским.
Застигнутый криком флюгер
забился, слетая с петель.
Зарубленный свистом сабель,
упал под копыта ветер.

Снуют старухи цыганки
в ущельях мрака и света,
мелькают сонные пряди,
мерцают медью монеты.
А крылья плащей зловещих
вдогонку летят тенями,
и ножницы черных вихрей
смыкаются за конями...

У Вифлеемских ворот
сиро столпились цыгане.
Залитый кровью Иосиф
к мертвой склонился в молчанье.
Всю ночь напролет винтовки
поют высоко и грозно.
Всю ночь цыганят Мария
врачует слюною звездной.
И снова скачут жандармы,
кострами *ночь обжигая*²³⁶,
и бьется в пламени сказка,
прекрасная и нагая.
И стонет Роса Камборьо,
а рядом, стоя на блюде,
дымятся медные чаши
ее отрубленных грудей.
За косы ловят жандармы
плясуний *смуглую* стаю —
и черный порох во мраке
кострами роз расцветает.
Когда же пластами *пашни*
легла черепица кровель,
заря, склонясь, осенила
холодный каменный профиль...

И связками шпор звенящих
мерещатся им созвездья.

А город, чуждый тревогам,
тасует двери *предместий*...
Верхами сорок жандармов
въезжают в *говор и песни*.
Часы застыли на башне
под зорким оком жандармским.
Столетний коньяк в бутылках
прикинулся льдом январским²³⁹.
Застигнутый криком флюгер
забился, слетая с петель.
Зарубленный свистом сабель,
упал под копыта ветер.

Снуют старухи цыганки
в ущельях мрака²⁴⁰ и света,
мелькают сонные пряди,
мерцают медью монеты.
А крылья плащей зловещих
вдогонку летят тенями,
и ножницы черных вихрей
смыкаются за конями...

*У белых врат Вифлеемских*²⁴¹
смешались люди и кони.
Над мертвой простер Иосиф
израненные ладони.
А ночь полна карабинов,
и воздух рвется струною.
Детей Пречистая Дева
врачует звездной слюною.
И снова скачут жандармы,
кострами *ночь засевая,*
и бьется в пламени сказка,
прекрасная и нагая.
У юной Росы Камборьо
клинком отрублены груди,
они на отчем пороге
стоят на бронзовом блюде.
Жандармы плясуний ловят,
их за волосы хватая, —
и розы пороховые
*на улицах расцветают...*²⁴²
Когда же пластами пашни
легла черепица кровель,
заря, склонясь, осенила
холодный каменный профиль...

О мой цыганский город!
Прочь жандармерия скачет
черным туннелем молчанья,
а ты — пожаром охвачен.
Забуть ли тебя, мой город!
В глазах у меня отныне
пусть ищут твой дальний отсвет.
Игру луны и пустыни.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1965]

Романс об испанской жандармерии

Их кони черным-черны,
и черен их шаг печатный.
На крыльях плащей чернильных
блестят восковые пятна.
Надежен свинцовый череп —
заплакать жандарм не может;
въезжают, стянув ремнями
сердца из лаковой кожи.
Полуночны и горбаты,
несут они за плечами
песчаные смерчи страха,
клейкую тьму молчанья.
От них никуда не деться —
мчат, затая²⁴³ в глубинах
тусклые зодиак
призрачных карабинов.

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь увешан.
Желтеют луна и тыква,
играет настой черешен.
И кто увидал однажды —
забудет тебя едва ли,
город имбирных башен,
мускуса и печали!

Ночи, колдующей ночи
синие сумерки пали.
В маленьких кузнях цыгане
солнца и стрелы ковали.

О мой цыганский город!
Прочь жандармерия скачет
черным туннелем молчанья,
а ты — пожаром охвачен.
Забуть ли тебя, мой город!
В глазах у меня отныне
пусть ищут твой дальний отсвет.
Игру луны и пустыни.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1969]

Романс об испанской жандармерии

Их кони черным-черны,
и черен их шаг печатный.
На крыльях плащей чернильных
блестят восковые пятна.
Надежен свинцовый череп —
заплакать жандарм не может;
въезжают, стянув ремнями
сердца из лаковой кожи.
Полуночны и горбаты,
несут они за плечами
песчаные смерчи страха,
клейкую тьму молчанья.
от них никуда не деться —
скачут, тая в глубинах
тусклые зодиак
призрачных карабинов.

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь увешан.
Желтеют луна и тыква,
играет настой черешен.
И кто увидал однажды —
забудет тебя едва ли,
город имбирных башен,
мускуса и печали!

Ночи, колдующей ночи
синие сумерки пали.
В маленьких кузнях цыгане
солнца и стрелы ковали.

²⁴³ «Скачут, тая» [Гарсиа Лорка 1975b; Гарсиа Лорка 1983a; Гарсиа Лорка 1983b; ЖИП].

²⁴⁴ «свисают» [Гарсиа Лорка 1975b; Гарсиа Лорка 1980; ИП-78; ИП-84].

²⁴⁵ «на улицах расцветают...» [ЖИП].

²⁴⁶ «застыв» [Гарсиа Лорка 1975b; Гарсиа Лорка 1980].

Плакал у каждой двери
израненный конь буланный.
В Хересе-де-ла-Фронтера
петух запевал стеклянный.
А ветер, горячий и голый,
крался, таясь у обочин,
в сумрак, серебряный сумрак
ночи, колдующей ночи.

Иосиф и Божья Матерь
к цыганам спешат в печали —
они свои кастаньеты
на полпути потеряли.
Мария в бусах миндальных,
как дочь алькальда, нарядна;
плывет воскресное платье,
блестя фольгой шоколадной.
Иосиф машет рукою,
откинув плащ златотканый,
а следом — Педро Домек
и три восточных султана.
На кровле грезящий месяц
дремотным аистом замер.
Взлетели огни и флаги
над сонными флюгерами.
В глубинах зеркал старинных
рыдают плясуньи-тени.
В Хересе-де-ла-Фронтера —
полночь, роса и пенье.

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь украшен...
Гаси зеленые окна —
все ближе черные стражи!
Забыть ли тебя, мой город!
В тоске о морской прохладе
ты спишь, разметав по камню
не знавшие гребня пряди...

Они въезжают попарно —
а город поет и пляшет.
Бессмертников мертвый шорох
врывается в патронташи.
Они въезжают попарно,
спеша, как черные вести.
И связками шпор звенящих
мерещатся им созвездья.

А город, чуждый тревогам,
тасует двери предместий...

*Конь у порога плакал
и жаловался на раны.*
В Хересе-де-ла-Фронтера
петух запевал стеклянный.
А ветер, горячий и голый,
крался, таясь у обочин,
в сумрак, серебряный сумрак
ночи, колдующей ночи.

Иосиф с девой Марией
к цыганам спешат в печали —
они свои кастаньеты
на полпути потеряли.
Мария в бусах миндальных,
как дочь алькальда, нарядна;
плывет воскресное платье,
блестя фольгой шоколадной.
Иосиф машет рукою,
откинув плащ златотканый,
а следом — Педро Домек
и три восточных султана.
На кровле грезящий месяц
дремотным аистом замер.
Взлетели огни и флаги
над сонными флюгерами.
В глубинах зеркал старинных
рыдают плясуньи-тени.
В Хересе-де-ла-Фронтера —
полночь, роса и пенье.

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь украшен...
Гаси зеленые окна —
все ближе черные стражи!
Забыть ли тебя, мой город!
В тоске о морской прохладе
ты спишь, разметав по камню
не знавшие гребня пряди...

Они въезжают попарно —
а город поет и пляшет.
Бессмертников мертвый шорох
врывается в патронташи.
Они въезжают попарно,
спеша, как черные вести.
И связками шпор звенящих
мерещатся им созвездья.

А город, чуждый тревогам,
тасует двери предместий...

Верхами сорок жандармов
въезжают в говор и песни.
Часы застыли на башне
под зорким оком жандармским.
Столетний коньяк в бутылках
прикинулся льдом январским.
Застигнутый криком флюгер
забился, слетая с петель.
Зарубленный свистом сабель,
упал под копыта ветер.

Снуют старухи цыганки
в ущельях мрака и света,
мелькают²⁴⁴ сонные пряди,
мерцают медью монеты.
А крылья плащей зловещих
вдогонку летят тенями,
и ножницы черных вихрей
смыкаются за конями...

***У Вифлеемских ворот
сгрудились люди и кони.***

Над мертвой простер Иосиф
израненные ладони.
А ночь полна карабинов,
и воздух рвется струною.
Детей Пречистая Дева
врачуется звездной слюною.
И снова скачут жандармы,
кострами ночь засекая,
и бьется в пламени сказка,
прекрасная и нагая.
У юной Росы Камборьо
клинком отрублены груди,
они на отчем пороге
стоят на бронзовом блюде.
*Плясуны, развеяв косы,
бегут, как от волчьей стаи,
и розы пороховые
взрываются, расцветая²⁴⁵.*
Когда же пластами пашни
легла черепица кровель,
заря, склонясь²⁴⁶, осенила
холодный каменный профиль...

О мой цыганский город!
Прочь жандармерия скачет
черным туннелем молчанья,
а ты — пожаром охвачен.

Верхами сорок жандармов
въезжают в говор и песни.
*Застыли часы на башне
под зорким жандармским оком.
Похолодели вина
и притворились соком.*
Застигнутый криком флюгер
забился, слетая с петель.
Зарубленный свистом сабель,
упал под копыта ветер.

Снуют старухи цыганки
в ущельях мрака и света,
мелькают сонные пряди,
мерцают медью монеты.
А крылья плащей зловещих
вдогонку летят тенями,
и ножницы черных вихрей
смыкаются за конями...

***У Вифлеемских ворот
Сгрудились люди и кони.***
Над мертвой простер Иосиф
Израненные ладони.

А ночь полна карабинов,
И воздух рвется струною.
Детей Пречистая Дева
Врачуется звездной слюною.
И снова скачут жандармы,
Кострами ночь засекая,
И бьется в пламени сказка,
Прекрасная и нагая.
У юной Росы Камборьо
Клинком отрублены груди,
Они на отчем пороге
Стоят на бронзовом блюде.
Плясуны, развеяв косы,
Бегут, как от волчьей стаи,
И розы пороховые
на улицах расцветают...
Когда же пластами пашни
легла черепица кровель,
заря, склонясь, осенила
холодный каменный профиль...

О мой цыганский город!
Прочь жандармерия скачет
черным туннелем молчанья,
а ты — пожаром охвачен.

Забыть ли тебя, мой город!
В глазах у меня отныне
пусть ищут твой дальний отсвет.
Игру луны и пустыни.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1975a]

Романс об испанской жандармерии

Их кони черным-черны,
и черен их шаг печатный.
На крыльях плащей чернильных
блестят восковые пятна.
Надежен свинцовый череп —
заплакать жандарм не может;
затянуты в портупею
сердца из лаковой кожи.
Полуночны и горбаты,
несут они за плечами
песчаные смерчи страха,
клейкую тьму молчанья.
от них никуда не деться —
скачут, тая в глубинах
тусклые зодиак
призрачных карабинов.

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь увешан.
Желтеют луна и тыква,
играет настой черешен.
И кто увидал однажды —
забудет тебя едва ли,
город имбирных башен,
мускуса и печали!

Ночи, *кудесницы* ночи
синие сумерки пали.
В маленьких кузнях цыгане
солнца и стрелы ковали.
Конь у порога плакал
и жаловался на раны.
В Хересе-де-ла-Фронтера
петух запевал стеклянный.
И обнаженный ветер
*крался, томя и мороча*²⁴⁷
сумрак, серебряный сумрак
ночи, *кудесницы* ночи.

Забыть ли тебя, мой город!
В глазах у меня отныне
пусть ищут твой дальний отсвет.
Игру луны и пустыни.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1986]

Романс об испанской жандармерии

Их кони черным-черны,
и черен их шаг печатный.
На крыльях плащей чернильных
блестят восковые пятна.
Надежен свинцовый череп —
заплакать жандарм не может,
затянуты в портупею
сердца из лаковой кожи.
Полуночны и горбаты,
несут они за плечами
песчаные смерчи страха,
клейкую тьму молчанья.
от них никуда не деться —
скачут, тая в глубинах
тусклые зодиак
призрачных карабинов.

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь увешан.
Желтеют луна и тыква,
играет настой черешен.
И кто увидал однажды —
забудет тебя едва ли,
город имбирных башен,
мускуса и печали!

Ночи, *кудесницы* ночи
синие сумерки пали.
В маленьких кузнях цыгане
солнца и стрелы ковали.
Конь у порога плакал
и жаловался на раны.
В Хересе-де-ла-Фронтера
петух запевал стеклянный.
А ветры, нагие ветры
слетались поодиночке
в сумрак, серебряный сумрак
ночи, *кудесницы* ночи.

²⁴⁷ «А ветер, горячий и голый, / крался, таясь у обочин» [Гелескул 1986b].

*Иосифу и Марии
в гостях у цыган печально.
Пропали их кастаньеты —
не видел ли кто случайно?
На зависть жене алкальда
воскресный наряд Пречистой —
блистает фольгой накидка,
бренчит миндалем монисто.
И плащ Иосифа мреет,
как шелковая сутана.
А с ним Домек виноградарь
и три заморских султана.
Нездешний, замер на кровле
дремотным аистом месяц.
Летят фонари и флаги
пролетами гулких лестниц.
В ночных зеркалах рыдая,
безбедные пляшут тени.
В Хересе-де-ла-Фронтера —
полночь, роса и пенье.*

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь украшен...
Гази зеленые окна —
все ближе черные стражи!
Забыть ли тебя, мой город!
В тоске о морской прохладе
ты спишь, разметав по камню
не знавшие гребня пряди...

Они въезжают попарно —
а город поет и пляшет.
Бессмертников мертвый шорох
врывается в патронташи.
Они въезжают попарно,
спеша, как черные вести.
И связками шпор звенящих
мерещатся им созвездья.

*А город гонит заботы,
тасуя двери предместий.
Верхами сорок жандармов
въехали в говор и песни.
Оцепенели куранты
на кафедрале высоком.
Выцвел коньяк в бутылках
и притворился соком.
Застигнутый криком флюгер
забился, слетая с петель.*

*Иосифу и Марии
невесело на гулянье —
пропали их кастаньеты.
Не выручат ли цыгане?
На зависть жене алкальда
воскресный наряд Пречистой —
блистает фольгой накидка,
бренчит миндалем монисто.
И плащ Иосифа мреет,
как шелковая сутана.
А вслед Домек-виноградарь
и три заморских султана.
Завороженно замер
дремотным аистом месяц.
Взлетают огни и флаги
пролетами гулких лестниц.
В ночных зеркалах рыдая,
безбедные пляшут тени.
В Хересе-де-ла-Фронтера —
полночь, роса и пенье.*

О звонкий цыганский город!
Ты флагами весь украшен...
Гази зеленые окна —
все ближе черные стражи!
Забыть ли тебя, мой город!
В тоске о морской прохладе
ты спишь, разметав по камню
не знавшие гребня пряди...

Они въезжают попарно —
а город поет и пляшет.
Бессмертников мертвый шорох
врывается в патронташи.
Они въезжают попарно,
спеша, как черные вести.
И связками шпор звенящих
мерещатся им созвездья.

*А город гонит заботы,
тасуя двери предместий.
Верхами сорок жандармов
въехали в **гомон** и песни.
Оцепенели куранты
на кафедрале высоком.
Выцвел коньяк в бутылках
и притворился соком.
Застигнутый криком флюгер
забился, слетая с петель.*

Зарубленный свистом сабель,
упал под копыта ветер.

Снуют старухи-цыганки
в ущельях мрака и света,
мелькают сонные пряди,
мерцают медью монеты.
А крылья плащей зловещих
вдогонку летят тенями,
и ножницы черных вихрей
смыкаются за конями...

У Вифлеемских ворот
Сгрудились люди и кони.
Над мертвой простер Иосиф
Израненные ладони.
А ночь полна карабинов,
И воздух рвется струною.
Детей Пречистая Дева
Врачует звездной слюною.
Но снова скачут жандармы,
кострами ночь *обжигая*,
и бьется в пламени сказка,
Прекрасная и нагая.
У юной Росы Камборьо
Клинком отрублены груди,
Они на отчем пороге
Стоят на бронзовом блюде.
Плясуньи, развеяв косы,
Бегут, как от волчьей стаи,
И розы пороховые
на улицах расцветают...
Когда же пластами пашни
легла черепица кровель,
заря поникшая пала
на мертвый каменный профиль.

О мой цыганский город!
Прочь жандармерия скачет
черным туннелем молчанья,
а ты — пожаром охвачен.
Забуть ли тебя, мой город!
В глазах у меня отныне
пусть ищут твой дальний отсвет.
Игру луны и пустыни.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 1988]

Зарубленный свистом сабель,
упал под копыта ветер.

Снуют старухи цыганки
в ущельях мрака и света,
мелькают сонные пряди,
мерцают медью монеты.
А крылья плащей зловещих
вдогонку летят тенями,
и ножницы черных вихрей
смыкаются за конями...

У Вифлеемских ворот
Сгрудились люди и кони.
Над мертвой простер Иосиф
Израненные ладони.
А ночь полна карабинов,
И воздух рвется струною.
Детей Пречистая Дева
Врачует звездной слюною.
Но снова скачут жандармы,
кострами ночь *засевая*,
И бьется в пламени сказка,
Прекрасная и нагая.

И стонет Роса Камборьо,
сжимая в пальцах точеных
поднос, где замерли чаши
ее грудей отсеченных.
Плясуньи, развеяв косы,
Бегут, как от волчьей стаи,
И розы пороховые
взрываются, расцветая...
Когда же пластами пашни
легла черепица кровель,
заря в беспамятстве пала
на мертвый каменный профиль.

О мой цыганский город!
Прочь жандармерия скачет
черным туннелем молчанья,
а ты — пожаром охвачен.
Забуть ли тебя, мой город!
В глазах у меня отныне
пусть ищут твой дальний отсвет.
Игру луны и пустыни.

Пер. А. Гелескула [Гарсиа Лорка 2000].

KOKKUVÕTE

FEDERICO GARCÍA LORCA LOOMINGU RETSEPTSIOON VENE KULTUURIS (1930.–1960. aa)

Venemaal on huvi Hispaania ajaloo ja kultuuri vastu püsiv, kuigi avaldub ebaühtlaselt ja ilmutab end erinevalt. Võib nimetada rea ajaloolisi perioode, mil Vene ühiskonna huvi Hispaania vastu muutus eriti intensiivseks. See oli Napoleoni sõdade periood (1812), ülestõus R. del Riego y Núñeze juhtimisel (1820) ja Hispaania kodusõda (1936–1939). Ajaloolased on korduvalt viidanud kahe riigi vastastikuse huvi geograafilistele ja ajaloolistele eeldustele (mõlema riigi asukoht Euroopa ääremaa del, mongoli-tatari ike Venemaal ja araablaste ülemvõim Hispaanias, Siberi vallutamine Venemaa ning Ameerika vallutus Hispaania poolt jt).

Kõige põhjalikumalt on Hispaania ja Venemaa kultuurilisi sidemeid uurinud akadeemik M. P. Aleksejev. Teadlane kirjeldas mõlema riigi ajaloolis-kultuurilise arengu sarnasusi ja erinevusi, avas kultuuride vastastikmõju mehhanismid ja analüüsis põhjalikult hispaania kultuuri retseptsiooni eripära XVI–XIX saj Venemaal. Ta näitas, kuidas poolmüütilisest ruumist meie kultuuriruumis on Hispaania muutunud reaalseks/tegelikuks riigiks.

Tema töös tõstetakse esile, et veel XVIII sajandil oli Hispaania vene lugeja jaoks salapäraseks riigiks, imede ja eksootika keskpunktiks. Aleksejev demonstreerib, kuidas *Gishpanija* omandab tinglikud, „muinasjutulikud“ jooned XVIII saj esimese poole vene „madalas“ ja „kõrges“ kirjanduses: vt [Алексеев 1964: 43, 44, 46, 47]. XVIII saj teisel poolel algab uus etapp Hispaania-Vene suhetes, kuna nii Venemaa kui Hispaania „lülituvad Prantsuse mõju sfääri“ [Алексеев 1964: 51] ja, sel moel, muutub Prantsusmaa Hispaania ja Venemaa kultuurilises vahetuses peamiseks vahendajaks. Seetõttu toimus Venemaal mõningase hilinemisega hispaania kirjanduse omandamine läbi prantsuskeelsete tõlgete ja läbi hispaania-teemaliste Prantsuse teoste [Алексеев 1964: 56].

Pärast vene „hispanofiilsuse“ esimest lainet (al 1812. aastast) leidub „hispaania teema“ siseselt mitu liini: tunnete „lemberomantika ja „eksootika“ Lõunamaa maastiku taustal, mis hiljem intensiivistus Euroopa romantilise kirjanduse mõjul“, aga samuti „tung Hispaania revolutsioonilise heroilisuse poole“, mis saavutas oma ülima väljenduse dekabristidel [Алексеев 1964: 115]. Kuid pärast Riego poolt juhitud ülestõusu lüüasaamist (1821) ja Püha Liidu Verona kongressi, mis sanktsioneeris Prantsuse interventsiooni Hispaanias ning sealse monarhia taastamise (1823), omandas päevakajaline hispaania teema Venemaal võimude jaoks soovimatu teravuse, mistõttu „projitseeriti nüüd huvi Hispaania poliitilise kaasaja vastu tema ajaloolisele minevikule: see avas teid nii kaasaega kui tulevikku. Nii võib selgitada huvi Hispaania ajaloo, etnograafia ja kirjanduse vastu Vene ühiskonna liberaalsetes

ringkondades“ [Алексеев 1964: 139–140]. Teadlane juhib tähelepanu Hispaania tajumise kahele liinile Euroopas, mis võeti omaks ka Vene ühiskonnas: revolutsioonilis-romantiline prantsuse ja müstilis-romantiline saksa liin [Алексеев 1964: 140] ning saksa allikad said 1820ndatel aastatel Hispaania kirjandusega tutvumisel domineerivaks. Prantsuse mudelile orienteeruvad nt Katenin, Puškin, Lermontov [Алексеев 1964: 159]. Seda demonstreerib teadlane A. Puškini: „Ночной зефир,, (1824, avaldatud 1827), „К вельможе“ („Suurnikule“) (1829), „Пред испанкой благородной двое рыцарей стоят...“ (1830), „Я здесь, Инезилья...“ (1830), „Каменный гость“ („Kivist külaline“) (1830), „Родрик“ (1835), „Альфонс садится на коня“ (1835), „Чудный сон мне бог послал...“ ja M. Lermontovi (poeemid „Испанцы“ („Hispaanlased“) ja „Исповедь“ („Pihtimus“) (1830), „Две невольницы“), hispaania“ teoste analüüsi põhjal.

Aleksejev kirjeldab pikka ja keerulist „reaalse, *tõelise* Hispaania piirjoonte tekkimise protsessi vene kirjanduses, mis on vabanemas romantilistest „pilvedest“, mille taga ta oli varjatud vene vaatlejate eest, kaotamas samuti ka seda koloriiti, mis varasemalt võeti üle vene kirjanike poolt võõramaistest teostest tema kohta“ [Алексеев 1964: 167], millele eelneb „massiline hispanism“ prantsuse moodi, kuid Aleksejev näitab, kuidas vene kultuur omandab järkjärgult „suuremat iseseisvust hinnangutes Hispaania ja tema kultuuri üle ning järkjärgulise vabanemise „vahendamistest“ tema omaks-võtmisel“ [Алексеев 1964: 166].

Hispaania kultuuri vene retseptsiooni ajaloo uus etapp algab 1840. aastate keskpaigast, pärast M. Glinka ja V. Botkini reisi Hispaaniasse. Tolleks hetkeks oli „kirjandus Hispaaniast täis klišeedest, valmis stampidest ja mööda vilksatanud üksikasjadest“ [Алексеев 1964: 185].²⁴⁸ „Botkin teadis muidugi hästi kogu seda kirjandust ja vastandas end sellele ühemõtteliselt. Tema seisukoha iseseisvus tuleb ilmsiks ainult sellel ajakirja foonil, kus <...> klaniitud Hispaania hõivas üht esikohtadest ning kus vähesed tema algupärase olustiku tegelikud kirjeldused uppusid väidete, ootamatute hinnangute ja kõige silmnähtavate vastuolude mitmehäälsusesse“ [Алексеев 1964: 186]. Botkini panust tõepärase Hispaania kujundi loomisel on raske alahinnata — see oli esimene autentne pealtnägija tunnistus. Autor kirjeldas maastikku, hispaania iseloomu, inimesi, avaldas arvamust poliitikast, püüdes silmnähtavalt eemalduda trafaretsest Hispaania kujutlusest: „Botkin selgelt kardab langeda äratüüdanud šablooni mõju alla, võitleb traditsiooniga“ [Алексеев 1964: 187]; „Botkin ründab käibelolevaid hinnanguid ja puudulikult põhjendatud otsuseid“ [Алексеев 1964: 190]. Botkini raamat soodustas sel moel uue huvide laine kujunemist Hispaania kultuuri vastu.

Eriti oluliseks peab Aleksejev hispaania laulude tekstide publitseerimist Botkini poolt: „<...> peaaegu kõik Andaluusia laulud, mis lülitatud tema

²⁴⁸ Massikirjanduses välja kujunenud stereotüüpi kinnitab nt Kozma Prutkovi tuntud paroodia „Желание быть испанцем“ („Современник“. 1854. № 2).

raamatusse, on leidnud meie juures värsitõlkijaid ja jäljendajaid. Ta on mingil määral osutunud süüdlaseks selle laulužanri kinnistumisel meie juures, mis oli kõige ligemalt seotud „mustlaslauludega“ ning mis veel kaua oli „eksootikana“ populaarne. Kuid lõppude lõpuks see „eksootika“ madaldus lõplikult. See, mis kunagi säras Puškini „hispaania“ luuletustes, Glinka romanssides, mis veel 1850. aastatel omandas tänu Botkinile teisejärgulistel poeetidel mingisuguse algupärase „hispanismi“ varjundi, muutus kahe aastakümne möödudes trafaretiks <...>. Loendamatud serenaadid, nagu A. Andrejevi „Hispaania serenaad“ Kažinski muusikaga, tekstid kõikvõimalikele „boolerodele“ ja „fandangodele“ ja muudele „estraadi“ tantsudele ning lihtsalt fantaasiad „hispaania teemadel“ viisid, lõppude lõpuks, tingliku poeetilise trafaretse „hispaania“ koloriidi ja pleekinud „eksootiliste“ dekoratsioonidega „hispanismi“ täieliku madaldumiseni Venemaal [Алексеев 1964: 201–202].

Hispaania luule retseptsioon XVIII saj lõpu – XX saj alguse vene kirjanduses on samuti katkendlik. Pärast N. Karamzini poolt „Krahv Gvarinose“ loomist (1792) (vahendustekstiks oli F. J. Bertuchi saksakeelne tõlge) ja mõningaid ümberjutustusi romanssidest Cidist (P. Katenin, 1822; V. Žukovski, 1831 ja M. Lihhonin, 1841), aga samuti ka „Konstantin Massalski teoste, tõlgete ja luulejäljendusi“ (СПб, 1831) „pole ükski hispaania lüürik 40 aasta jooksul meie poeetides esile kutsunud visat soovi kuigivõrd tutvustada tema loomingut vene publikule“ [Гончаренко: 22]. Teadlane tõstab esile ka Maria Watsoni tõlkeid Zorrillast, Esproncedast, Beckerist (1870. aa lõpp); V. Mazurkevitši, D. Sadovnikovi ja K. Balmonti tõlkeid. Sel moel on revolutsioonieelsel perioodil tõlked hispaania keelest väiksearvulised, hispaania keel polnud literaatide hulgas laialt levinud ja vene lugeja, suure tõenäosusega, omas vähest ettekujutust hispaania luule arengust.

1918. a loodi M. Gorki initsiatiivil kirjastus „Всемирная литература“. Selle loomise esimestel aastatel formuleeriti nõukogude tõlketeaduse printsiibid, mida hiljem arendati ja rakendati ellu luuletajate-tõlkijate plejaadi poolt, mille tuumiku moodustasid M. Lozinski, S. Maršak, B. Pasternak ja K. Tšukovski (peamiselt teoreetikuna). M. Gorki osutas sellele, et tõlkijale on vajalik mitte ainult kirjandusloo tundmine, vaid ka autori, kui loomingulise isiksuse, arenguloo tundmine. Originaalide tundmaõppimine eeldas spetsiifilisi teadmisi hispaania keele ja kirjanduse vallast. Nii tekkis rida autoreid, kelle jaoks muutus „hispaaniakeelne materjal üheks loominguliste pingutuste rakendamise peamiseks objektiks“ [Гончаренко: 24–25]: T. Štšepkina-Kupernik, F. Keljin, V. Parnahh, I. Ehrenburg ja hilisemad I. Tõnjanova, O. Savitš jt.

Tähendusrikas oli B. Puriševi ja R. Šori esimeste kõrgkoolidele mõeldud õpekrestomaatiade ilmumine keskaja Lääne-Euroopa kirjandusest (1936, 1938, 1958), renessansi (1937, 1940), XVII saj kirjandusest (1940, teine, parandatud ja täiendatud väljaanne 1949), millesse on kaasatud B. Jarho („Laul minu Cidist“), A. Sipovitši (Lope de Vega, Alarcón, Quevedo, Guevara, Graciáni, Solorzano), M. Travtšetova (Calderóni „Kindlameelne prints“), S. Protasjevi

(rahvalikud romansid, Garcilaso de la Vega, Guillén de Castro luuletused), O. Rumeri (rahvalikud romansid, Lope de Vega ja Góngora luuletused, Calderóni romansid, Argensola ja Quevedo teosed), M. Talova (Villamedianast, Villegas't), K. Deržavini („Tormese Lazarillo elukäik“), B. Krževski (Cervantesi „Õpetlikud novellid“), V. Pjasti (Lope de Vega „Los locos de Valencia“, Tirso de Molina „Sevilla pilkaja ja kivist külaline“), T. Štšepkina-Kuperniki (Lope de Vegast) tõlked. Sel moel tõlgiti intensiivselt nii kaasaegsete hispaania luuletajate ja kirjanike (sageli päevakajalised, teravalt sotsiaalsed teosed, aktuaalsed 1930. aastate lõpu Hispaania sündmuste kontekstis) kui hispaania kirjanduse klassikuid.

Intensiivse tõlketevõtte algus langeb kokku järjekordse huvi tõusuga Hispaania ühiskonna vastu, seoses demokraatlike ümberkorralduse ja hiljem ka traagiliste sündmuste tõttu riigis. Märkimisväärne on ka oluline kultuurilis-hariduslik tegevus, mida viisid läbi muuhulgas ka hispanist F. Keljin — arvukate hispaania kirjanduse ja kultuuri tutvustatavate artiklite autor, esimese hispaania-vene sõnaraamatu ja hispaania keele õpiku autor, Madridi ülikooli audoktor, kahe riigi vahelise kultuurilise koostöö aktiivne tegelane; samuti ka ajakirjanik M. Koltsov ja kirjanik, ühiskonnategelane ja publitsist I. Ehrenburg. M. Koltsov ja I. Ehrenburg tõid oma kirjadega 1930ndate aastate Hispaaniast selle lähemale nõukogude lugejale, kirjeldasid ja selgitasid seal toimuvaid sündmusi, soodustasid Hispaania ja NSVL vaheliste kontaktide tugevnemist²⁴⁹.

Kodusõda Hispaanias kutsus maailmas esile suurt vastukaja. NSVL-s jälgiti sündmuste arengut tähelepanelikult, inimesed väljendasid oma toetust ja kaastunnet vabariiklastele, osutasid aktiivselt abi. Kuni mahalaskmiseni oli Lorca nimi Nõukogude Liidus tuntud vaid spetsialistidele, hispanistidele, kes tutvustasid teda laiemale lugejate ringkonnale alles pärast teadet tema surmast (1936). Tolle ajastu lugejate retseptsioonis oli oluline mitte luuletaja looming, vaid see, et ta tapeti fašistide poolt. Luuletusi ja näidendeid tõlgiti järk-järgult ning kuni kogumiku „Избранное“ („Valitud teosed“) ilmuniseni 1944. a, mis tutvustas Lorca nii luule- kui draamaloomingut, olid lugejad sunnitud kriitikuid „sõnast uskuma“, et hukkus „suur Hispaania rahva poeet“. Sel moel määrasid „antifašisti“ ja „suure poeedi“ staatused kauaks Lorca loominguga retseptsiooni eripära lugejate poolt.

Alles tõlgete ilmunisel hakkas vene kultuuris kujunema ettekujutus luuletajast. 1960ndatel aastatel ilmuvad A. Geleskuli tõlked, mida juba tema kaasaegsed tajuvad kui „eeskujulikke“. Järgnevad tõlkijad orienteeruvad paratamatult oma eelkäijatele, jätkates juba kindlaks määratud tõlgendustraditsiooni või polemiseerides sellega. Suure hulga tõlgete olemasolu võimaldab F. García Lorca nimetamist enimtõlgitud Hispaania luuletajaks Venemaal. Tuleb märkida, et poeedid-klassikud (Lope de Vega, Jorge Manrique jt) pole kaasaegsetes tõlkija-

²⁴⁹ Nimetatud perioodi kahe riigi vahelised kontaktid on põhjalikult uuritud V. Kulešova uurimistöös „Hispaania ja NSVL: kultuurisidemed. 1917–1939“ [Кулешова].

tes nii suurt huvi äratanud. García Lorcas nägid nad luuletajat, kes ühendab hispaania luuletraditsiooni tänapäeva luuletehnikatega. Lorca luulekogumikku „Mustlasromansid“ (1928) peetakse uurimiskirjanduses kõige populaarsemaks, kõige terviklikumaks luuletaja raamatuks.²⁵⁰ Selle luulekogumiku tõlkeid pole senini süstemaatiliselt kirjeldatud ning need vajavad detailselt uurimist.

Väitekirja on pühendatud Federico García Lorcaga loomingu retseptsiooni iseloomu uurimisele 1930.–1960. aastatel ning Lorca loomingu venekeelsete tõlgete spetsiifika välja selgitamisele viie romansi põhjal kogumikust „Mustlasromansid“.

Esimeses peatükis näidatakse, et Lorca biograafia ja loomingu retseptsioon nõukogude perioodikas 1930. aastate teisel poolel on tihedalt seotud NSVL kirjanduspoliitika üldiste tendentsidega. Kõik trükkis ilmunud teadaanded on üles ehitatud sarnase kompositsioonilise skeemi põhjal: kirjeldatakse lühidalt Lorca loomingu tähtsündmusi, tema esteetilisi vaateid iseloomustatakse lakooniliselt, kuid erilist tähelepanu pälviv luuletaja kodanikuhoiak, tema „antifašism“, mille sümboliks Lorca toonaste publitsistide jõupingutuste abil muudeti.

Väitekirjas on esitletud, kuidas publitsistid, kirjanduskriitikud (sageli ka professionaalsed hispanistid) püüdsid rõhutada Federico García Lorcaga ideoloogilist ja loomingulist lähedust nõukogude kirjandusega. Sellesse „sisenemiseks“ eksisteeris juba nõukogude ideoloogide poolt kindlaks määratud ja välja töötatud skeem, millele välismaised autorid pidid rangelt vastama. Selleks, et oleks võimalik tõlkida Lorca luuletusi ja kõnelda poeedist kui ühest hispaania „revolutsioonilistest“ literaatidest, pidid Lorcasi kirjutajad rõhutama tema „kodaniklikkust“, „rahvalikkust“, Lorca loomingu folkloorset aluspõhja, võrdlema teda teiste luuletajatega, kes olid juba omandanud „revolutsioonilise“ staatuse (nt R. Alberti), rõhutama eemaldumist avangardismist realismi suunal ning sidemeid klassikalise kirjandusega (antud juhul — hispaania kirjandusega).

Nõukogude publitsistid (vähemalt paljud neist) andsid endale tõenäoliselt aru, et nende poolt konstrueeritav kujund on kauge Lorca tegelikust pälest, kuid mõistsid seal juures hästi, et ainult sel moel on võimalik rääkida luuletajast nõukogude perioodika lehekülgedel ning tutvustada lugejaile tema loomingut. Võib oletada, et nad lootsid adressaadi läbinägelikkusele, kes, lugedes sõjareportaaze Hispaaniast ja tutvudes Lorca lüürikaga, oli suuteline täitma oma kujutluses tol-

²⁵⁰ Vrd: “Los libros poéticos que mayor fama y difusión han alcanzado son <...> *Poema del Cante Jondo* y *Romancero Gitano*” [Josephs, Caballero: 13] (“Luuleraamatud, mis on omandanud suurima kuulsuse ja leviku <...> — need on “Poema del Cante Jondo” ja “Romancero Gitano” (“Mustlasromansid”); “Es cierto que el *Romancero gitano* proporcionó a Federico García Lorca la popularidad sin precedentes” [Flys 1955: 13] (“Vaieldamatu: “Mustlasromansid” on toonud Federico García Lorcalle enneolematu kuulsuse”); “Цыганское романсеро” стало народной книгой еще при жизни поэта (“Mustlasromansid” muutus rahvusraamatuks juba luuletaja eluajal”) [Гелескул 2007a: 44]; “Романсеро” — лучшая и самая цельная поэтическая книга Лорки” (“Romansid” — on parim ja kõige terviklikum Lorca raamat”) [Малиновская 1986: 13].

le ajastu tekstides puuduvad mõttelisi ja loogilisi tühimikke. Nii palju kui võib otsustada edaspidise huvi põhjal García Lorca loomingu vastu Nõukogude Liidus (mis polnud seotud vabariiklaste lüüasaamisega kodusõjas või Hispaania Kompartei tegevusega), siis nii juhtuski.

Nagu *teises peatükis* peatükis näidatakse, 1950. aa lõpul — 1960. aa algul, pärast „sula perioodi“ saabumist ja ühiskondlik-poliitilise olukorra pehmenemist riigis, anti välja suur hulk materjale Hispaania kodusõjast, taas kasvas huvi 30 aasta taguste Hispaania sündmuste vastu. Perioodikas hakkasid ilmuma tõlkematerjalid, milles esitati erinevaid versioone Lorca hukust. Pärast rea Lorca luuletuste ilmumist ajakirjades ning kogumiku „Избранное“ („Valitud teosed“) ilmumist 1944. a, ei ilmunud trüki pikka aega Lorca loomingut. Alates 1950. aastate lõpust, pärast 15 aastast vaheaega, ilmuvad pidevalt kirjaniku draama- ja luuleteosed, mis kinnitab suure hulga uute tõlgete ja tõlkijate teket ning peamiselt — orienteeritust laiemale lugejate auditooriumile.

Kuigi perioodikas ilmunud artiklid jätkavad osaliselt seda joont, mis määrati kindlaks 1930. aa ning mille kohaselt tõlgendati Lorca loomingut tema kodanikuhoiakuga seotult, tundub olulisena see, et Lorca ei ole sisse kirjutatud mitte ainult klassikalisse traditsiooni, vaid on arvatud ka maailmakirjanduse ja talle kaasaegse Hispaania kirjanduse konteksti. 1950. aa lõpu – 1960. aa publitsistlikud tekstid demonstreerivad silmnähtavat nihet Lorca loomingu interpreteerimisel (ja / või annavad tunnistust enese vabalt väljendamise võimaluse tekkest).

Tänu muutustele ühiskondlikus ja kultuurielus tekivad 1950. aa lõpust katsed mitte ainult mõtestada Lorca pärandit uuel põhjal, vaid ka jutustada tema inimlikust olemusest. Just seetõttu, nii publitsistikas kui ka teaduslikes uurimistöodes, pööratakse palju tähelepanu faktidele tema biograafiast ja tema iseloomujoontele. Selle ajani oli Lorca mingis mõttes „biograafiata poeet“ (ideoloogiale ebavajalik): see taandus mõningatele klišeeritud fraasidele („rahva hulgast pärit“, „vabaduse eest võitleja“, „tundis sümpaatiat kommunistide vastu“, „hispaania fašistide ohver“). Lorcast kirjutavate tähelepanu oli koondatud *poeedi märtrisurmal*. 1950. aa lõpul – 1960. aa algul hakkab uurijatele huvi pakkuma *poeedi elu*, tema isiksus. Nagu väitekirjas tõestati, on L. Ospovati raamat, mis on kirjutatud belletriseeritud biograafia žanris, hõivavad 1960. aa Lorca retseptsioonis keskse positsiooni, esmalt žanri valiku, teisalt tänu tähelepanule poeedi isiksuse, tema elule; kolmandaks, kuna üldistab ühel või teisel määral kõik tolleks hetkeks Lorcast kirjutatu.

Väitekirjas selgitati välja, et 1960. aa toimub nihe luuletaja isiksuse ja loomingu mõistmisel. Esile kerkivad uued tõlkijad, avaldatakse Lorca lüürika ja dramaturgia uusi tõlkeid, tema näidendeid lavastatakse nõukogude teatrites, ajastu tähtsaimad luuletajad mõtestavad lahti isiksust, tema luuletusele luuakse laule. 1960. aa ei avaldu huvi luuletaja isiksuse ja loomingu vastu uue hooga, vaid, nõ esmakordselt realiseerub tõeliselt (suuresti tänu kodumaiste hispanistide uurimistöödele). Toimub ideologeemide vahetus: üks neist — „kommunistide sõber-poeet, fašistliku režiimi ohver“ asendub teisega — „polii-

tiliselt angažeerimata poeet, režiimi ohver“. Enamusega mittekohanev poeet on kuuekümnendate aastate esindajatele ideoloogiliselt äärmiselt oluline kujund.

Kolmandas peatükis analüüsiti luulekogumiku „Mustlasromansid“ viie romansi venekeelsed tõlked: „Romanss kuust“ („Romance de la luna, luna“), „Preciosa ja tuul“ („Preciosa y el aire“), „Truudusetu naine“ („La casada infiel“), „Antoñito el Camborio vahistamine“ („Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla“), „Romanss Hispaania sandarmeeriast“ („Romance de la Guardia Civil Española“), kirjeldatakse tõlkijate professionaalne strateegia töös luuletaja tekstidega (V. Parnahh, N. Asejev, K. Gussev, I. Tõnjanova, A. Geleskul, P. Gruško); uuritakse luuletajate panust „vene Lorca“ kujundi kujunemisel. Nagu selgus analüüsi käigus, siis kuvab ülalnimetatud romansside tõlketraditsiooni kujunemine Lorca loomingu retseptsiooni Venemaal: tekstide venestamine esimesel etapil ning „eksootilisuse“ domineerimine tõlgetes teisel etapil. Tõlkijatele oli esialgu oluline Lorca vene kultuuri sissekirjutamine, sarnasustele osutamine ning alles hiljem erinevuste esiletoomine.

Väitekirjas tõestati, et tõlkijate poolt tõlgitavatesse algtekstidesse muudatuste tegemine on tingitud mitte ainult vene ja hispaania värsiehituse süsteemide, sõnavara, grammatika, fraseoloogia jm erinevusest, vaid tihti ka tõlkijate „ideoloogilisest“ positsioonist.

Lorca luule ja dramaturgia lähedus folkloorile, seos klassikalise kirjandustraditsiooniga, XX saj modernistlike ja avangardlike suundadega — need on tõenäoliselt need tunnused, mis köidavad jätkuvalt vene tõlkijaid ja lugejaid poeedi draamades ning luules. Lorca luule on kriitikute meelest²⁵¹ muutunud mitte ainult tõlkeluuleks, vaid vene kultuuri osaks (Lorca pärandi uurimine vene kultuuris selle täielikus mahus on antud uurimistöö peamiseks perspektiiviks).

Uurimistöö lähimasse perspektiivi kuulub muuhulgas luuletaja isiksuse ja loomingu retseptsiooni uurimine 1970.–2000. aastatel; analüüsida kogumiku „Mustlasromansid“ teiste romansside venekeelseid tõlkeid; võrrelda Lorca vene tõlketraditsiooni hispaania luuletaja pärandi retseptsiooniga teistes Euroopa kultuurides. Äärmiselt oluline on ka võrrelda tõlkijate töid Lorca tekstide tõlkimisel ning nende töid teiste autorite tekstidega.

Oluliseks suunaks edaspidises teadustöös on Lorca positsiooni määratlemine XX saj tõlkekirjanduses, muuhulgas Hispaania tõlkeluules.

²⁵¹ Vt nt väitekirja tekstis esitatud tsitaate B. Slutskilt [Слутский: 261] ja L. Ospovatilt [Осповат 1966: 42].

CURRICULUM VITAE

Ольга Мусаева

Гражданство: Российская Федерация
Дата и место рождения: 23 декабря 1980, Пятигорск, Россия
Адрес: 2-я Филёвская ул. 14–70, 121096, Москва, Россия
Телефон: +372 58 29 30 18; +7 915 494 27 32
Адрес эл. почты: olga.musaeva@gmail.com
Языки: русский, испанский, английский, немецкий, польский

Образование

1987–1990 Пятигорская средняя школа № 15
1990–1997 Воронежская гимназия им. Басова при ВГУ
1997–2002 Воронежский государственный университет, *magister artium*
(русский язык и литература, испанский язык и литература)
2002–2005 Воронежский государственный университет, кандидат филологических наук (общее языкознание)
2005–2011 Тартуский университет, докторантура (русская литература)

Профессиональное совершенствование

2008 Университет г. Киля (Германия), летняя языковая школа
2009 Стипендия «Архимедес» (работа в Всероссийской государственной библиотеке иностранной литературы им. М. И. Рудомино, Российской государственной библиотеке, Москва)

Научная деятельность

Область научных интересов: рецепция испанской литературы XX в. в русской культуре, творчество Федерико Гарсиа Лорки, история русской литературы XX века, проблема литературного канона, история перевода.

Опубликовано 20 статей, из них 3 в международных изданиях.

ELULOOKIRJELDUS

Olga Musaeva

Kodakondsus: Vene
Sünniaeg ja koht: 23. detsember 1980, Pjatigorsk, Venemaa
Aadress: 2. Filjovskaja tn. 14–70, 121096, Moskva, Venemaa
Telefon: +372 58 29 30 18; +7 915 494 27 32
E-post: olga.musaeva@gmail.com
Keelteoskus: vene keel, hispaania keel, inglise keel, saksa keel, poola keel

Haridus

1987–1990 Pjatigorski 15. Keskkool
1990–1997 Voroneži N. Bassovi nim. Gümnaasium
1997–2002 Voroneži Riiklik Ülikool, *magister artium* (vene keel ja kirjandus, hispaania keel ja kirjandus)
2002–2005 Voroneži Riiklik Ülikool, *filoloogiakandidaat* (üldkeeleteadus)
2005–2011 Tartu Ülikool, doktoriõpe (vene kirjandus)

Täiendus

2008 suve keeltekoool Kieli Ülikoolis (Saksamaa)
2009 ARCHIMEDESe reisistipendium Moskvasse, töö raamatukogudes (Venemaa Riiklik Väliskirjanduse raamatukogu, Moskva; Venemaa Riiklik raamatukogu, Moskva).

Teadustöö

Peamised uurimisvaldkonnad: XX saj hispaania kirjanduse retseptsioon vene kultuuris, Federico García Lorca looming, XX saj vene kirjanduse ajalugu, kirjanduskaanoni probleem, tõlkelugu.

Kokku on ilmunud 20 artiklit, neist 3 rahvusvahelistes väljaannetes.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. **О. Мусаева.** Федерико Гарсиа Лорка в советской периодике 1930-х гг.: особенности рецепции // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. (Новая серия) VII. Тарту, 2009. С. 272–289.
2. **О. Мусаева.** О переводе испанских романсов на русский язык // Русская филология. 18. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2007. С. 118–122.
3. **О. Мусаева.** Русские переводчики «Цыганского романсеро» Ф. Гарсиа Лорки // Русская литература в европейском контексте. I. Сб. науч. работ молодых филологов. Warszawa, 2008. С. 257–262.
4. **О. Мусаева.** «Романс об испанской жандармерии» Ф. Гарсиа Лорки в русских переводах // Русская филология. 19. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2008. С. 84–89.
5. **О. Мусаева.** Федерико Гарсиа Лорка в советских некрологах // Русская литература в европейском контексте. II. Сб. науч. работ молодых филологов. Warszawa, 2009. С. 343–349.
6. **О. Мусаева.** К. М. Гусев — переводчик Ф. Гарсиа Лорки // Русская филология. 20. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2009. С. 123–129.
7. **О. Мусаева.** Переводы «Романса о луне, луне» и становление русской традиции переводов Лорки. // Русская литература. 2012. № 1. (в печати).

**DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS**

1. **Юрий Кудрявцев.** Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. **Светлана Туровская.** Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. **Елена Погосян.** Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. **Ирина Белобровцева.** Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. **Светлана Кульюс.** Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. **Леа Пильд.** Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. **Роман Лейбов.** «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. **Валентина Щаднева.** Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. **Александр Данилевский.** Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. **Татьяна Фрайман.** Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. **Татьяна Троянова.** Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. **Елена Нымм.** Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. **Эрика-Оксана Хааг.** Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. **Вадим Семенов.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.

17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.
18. **Оксана Паликова.** Двухязычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.
19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов V продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогомян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.
24. **Дмитрий Иванов.** Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009. 224 с.
25. **Инна Булкина.** Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010. 213 с.
26. **Алексей Вдовин.** Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. 238 с.